



El juego de la ley

La poética cómica del derecho
en las obras tempranas
de Aristófanes (427-414 a.C.)

EMILIANO J. BUIS

El juego de la ley

The Figuerola Institute
Programme: Legal History

The Programme "Legal History" of the Figuerola Institute of Social Science History –a part of the Carlos III University of Madrid– is devoted to improve the overall knowledge on the history of law from different points of view –academically, culturally, socially, and institutionally– covering both ancient and modern eras. A number of experts from several countries have participated in the Programme, bringing in their specialized knowledge and dedication to the subject of their expertise.

To give a better visibility of its activities, the Programme has published in its Book Series a number of monographs on the different aspects of its academic discipline.

Publisher:
Carlos III University of Madrid

Book Series:
Legal History

Editorial Committee:
Manuel Ángel Bermejo Castrillo, *Universidad Carlos III de Madrid*
Catherine Fillon, *Université Jean Moulin Lyon 3*
Manuel Martínez Neira, *Universidad Carlos III de Madrid*
Carlos Petit, *Universidad de Huelva*
Cristina Vano, *Università degli studi di Napoli Federico II*

More information at www.uc3m.es/legal_history

El juego de la ley

La poética cómica del derecho en
las obras tempranas de Aristófanes (427–414 a.C.)

Emiliano J. Buis

DYKINSON

2019

Historia del derecho, 72

ISSN: 2255-5137

© 2019 Emiliano J. Buis

Motivo de cubierta:

Terracotta calyx-krater (mixing bowl), ca. 350–325 B.C

Metropolitan Museum of Art, New York

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/254667>

Editorial Dykinson

c/ Meléndez Valdés, 61 – 28015 Madrid

Tlf. (+34) 91 544 28 46

E-mail: info@dykinson.com

<http://www.dykinson.com>

Preimpresión: TALLERONCE

ISBN: 978-84-1324-202-6

Depósito Legal: M-18774-2019

Versión electrónica disponible en e-Archivo

<http://hdl.handle.net/10016/28358>



Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivadas 3.0 España

Foreword

It gives me great pleasure to introduce to the reader this book by Emiliano Buis, based on his University of Buenos Aires doctoral thesis, for which I was his joint supervisor.

Buis's topic – the ways in which Aristophanes in his comedies thematically exploits aspects of Athenian law and legal procedure – is a surprisingly neglected one: it was not covered at all in D.L. Cairns and R.A. Knox ed. *Law, Rhetoric and Comedy in Classical Athens* (Swansea, 2004), while the chapter devoted to the topic in E.M. Harris, D.F. Leão and P. J. Rhodes eds. (London, 2010) deals only with one play, and does so more from a legal scholar's than from a literary/dramatic analyst's point of view. What Buis has done is therefore an achievement of considerable originality and a significant contribution both to studies of Athenian comedy and to studies of Athenian law, comparable to what was achieved by Adele Scafuro, *The Forensic Stage* (Cambridge, 1997) in relation to the comedy of Menander, his contemporaries and their Roman successors.

Buis consistently demonstrates an outstanding mastery of the relevant ancient texts and an up-to-date knowledge of the very extensive scholarly literature on all aspects of his subject, and indeed beyond it; I am happy to admit that he has unearthed a good many articles in my own speciality which were not previously known to me. But he has not allowed this knowledge of the secondary literature to blur what Sir Kenneth Dover once called "the distinction between exegesis and doxography". Indeed his book is notable for its sensitivity to subtleties of dramatic and imagistic structure, many of them not previously noticed. There are few whose understanding of Aristophanes it will not materially enhance, and I am sure it will find a wide and appreciative readership.

Alan H. Sommerstein
University of Nottingham

Ὅτι φιλόδικοι ἦσαν Ἀθηναῖοι

Porque los atenienses eran amantes de los juicios

Sch. ad Eq. 1317

Prefacio

Este libro es una versión revisada y sintetizada de una tesis doctoral defendida *summa cum laude* en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en junio de 2009. No habría visto nunca la luz del día de no ser por las capas y sedimentos aportados por todas/os quienes han venido acompañando mi labor académica desde los inicios del primer plan de trabajo, todavía como estudiante, hace ya dos décadas.

En primer lugar, quiero agradecer a quienes fueron en aquel momento mis directores de tesis, por su apoyo y confianza. A Elena Huber, con quien empecé en la docencia y la investigación, vayan mis primeras gracias y mi recuerdo eterno; su maravilloso carisma y su pasión para transmitir la literatura griega me enseñaron que los textos clásicos pueden ser fuentes inagotables de felicidad. Estoy seguro de que estaría orgullosa de ver la conclusión de este camino. A Claudia Fernández, quien con sus incomparables (re)lecturas y su agudo “aristofanismo” me supo demostrar con creces que tesis y amistad no son conceptos incompatibles. Y a Alan Sommerstein, *last but not least*, que con su generosidad, precisión y asombroso manejo de los textos fue capaz de orientarme siempre con una energía admirable, desde que aceptó codirigir mi investigación hasta que el manuscrito entró en imprenta.

Los miembros del tribunal evaluador de la tesis, Pablo Cavallero, Diana Frenkel y Guillermo De Santis, merecen unas gracias particulares. Desde su atenta lectura de la tesis para mi defensa oral hasta sus recomendaciones y sugerencias posteriores, tanto sustanciales como formales, no han hecho sino mejorar cualitativamente el contenido de este trabajo.

En el plano institucional, mi agradecimiento se dirige a la Universidad de Buenos Aires, que con todas sus dificultades me otorgó una beca estímulo y una beca doctoral para dedicarme a la filología griega y al derecho ático, y que desde hace diez años (a pesar de todo) me ofrece un ámbito laboral que elijo diariamente. También al CONICET de 2010, que confió en un “aristofanista” y me aceptó como investigador de carrera para profundizar estas líneas de trabajo.

Durante mi doctorado, la Comisión Europea me ofreció generosamente una beca de posgrado del Programa Alban en París, la Fondation Hardt me financió una estancia como joven investigador en Vandoeuvres y la Areté Foundation hizo lo propio designándome *Research Associate* en la Universidad de Brown. Sin estas colaboraciones, además de aquellas brindadas en las bibliotecas por las que circulé durante aquellos años (especialmente en Barcelona, Bari y Nottingham, donde se hallaba mi co-direc-

tor), nunca habría podido recopilar el material necesario para la tesis. En 2010 conté con un subsidio del Plan de Movilidad Docente del Ministerio de Educación de la Argentina, que me permitió regresar a París después de mis estudios de maestría para trabajar como becario postdoctoral en bibliotecas especializadas, como la del Centro Gernet–Glotz (Programa ANHiMA), y acceder a una bibliografía actualizada.

Tras la defensa de la tesis continué explorando los vínculos entre Aristófanes y el derecho y pude actualizar el material de apoyo. Una serie de becas posdoctorales me dieron la ocasión de conseguir nuevos textos y dedicar tiempo a fortalecer algunos de los argumentos con miras a una publicación final. Varias estancias de investigación fueron posibles gracias a la generosidad del Max–Planck Institut für europäische Rechtsgeschichte, del Center for Hellenic Studies de la Universidad de Harvard, de la Fundación Alexander Onassis de Atenas, del Center for Epigraphical and Palaeographical Studies de la Universidad Estatal de Ohio y del Stanley Seeger ’52 Center for Hellenic Studies de la Universidad de Princeton.

En el capítulo de deudas, reconozco haber tenido la suerte de contar en estos muchos años con lectoras/es y comentadoras/es de lujo, entre los cuales no puedo dejar de mencionar a Elsa Rodríguez Cidre, Alicia Atienza, Eduardo Magoja y todo el resto del equipo UBACyT de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, a Sofia Adam–Magnissali, Marcelo Alegre, Laura Almandos, Víctor Alonso Troncoso, Mirta Beatriz Álvarez, Daniela Antúnez, Francisco Javier Andrés Santos, Ilias Arnaoutoglou, Sima Avramovic, Tomás Bartoletti, Alexandra Bartzoka, Mary Beloff, Jean–Marie Bertrand, Nikos Birgalias, Claude Calame, Inés Calero Secall, Eva Cantarella, Emilio Crespo Güemes, Gianluca Cuniberti, Charles Delattre, Paul Demont, Athina Dimopoulou, Michèle Ducos, Judith Fletcher, Julián Gallego, Michael Gagarin, Hortensia Gutiérrez Posse, Edward Harris, Dimitrios Iordanoglou, Ana Iriarte, Paulin Ismard, Martha Irigoyen Troconis, David Konstan, Delfim Leão, Alberto Maffi, Daniella Marouda, Hernán Martignone, Giuseppe Mastromarco, Paola Miceli, Silvia Milanezi, Martha Montemayor, Alejandro Morin, Sophia Papaioannou, Laura Pepe, Mónica Pinto, Ricardo Rabinovich Berkman, Norberto Rinaldi, Lucía Rodríguez–Noriega Guillén, Lene Rubinstein, Rossella Saetta Cottone, Rosa Araceli Santiago Álvarez, Adele Scafuro, Violaine Sebillotte Cuchet, Andreas Serafim, Gerhard Thür, Monique Trédé, Marta Vigevano, Robert Wallace, Victoria Wohl y Maria Youni, entre muchas/os otras/os que con el tiempo transcurrido corro el riesgo de olvidar. Aprendí muchísimo de todas/os y cada una/o. También quisiera agradecer enormemente a Manuel Martínez Neira, por haber aceptado incluir este texto entre las publicaciones de la serie de “Historia del Derecho” de la Universidad Carlos III de Madrid y la Editorial Dykinson y por la colaboración en el proceso de edición del texto.

En el ámbito personal, extendiendo mi reconocimiento infinito a las/os colegas (de ambos mundos del saber, el derecho y los estudios clásicos) y especialmente a mis queridas/os e incontables amigas/os, verdaderamente incondicionales. Desde el préstamo de libros o artículos hasta un café de aliento, los aportes brindados a la causa han sido infinitos.

Debo gracias infinitas (imposibles en realidad de poner en palabras) a mi esposa Natalia –mi cable a tierra y todo lo que vale la pena en este mundo–, a mi padres Cristina y Emilio, a mi hermano Jonathan y, muy especialmente, en particular a mi abuela materna, Elsa, a quien prometí dedicarle alguna vez un libro si mis ideas se plasmaban en papel.

Por último, vaya mi sincero agradecimiento al genial Aristófanes. No se me ocurre imaginar otro objeto de estudio (o, mejor dicho, a otro “sujeto” de estudio) que pudiera haber hecho más placentera una investigación académica.

Princeton (NJ), agosto de 2018.

Emiliano J. Buis

Índice

ADVERTENCIA PRELIMINAR	17
INTRODUCCIÓN	21
CAPÍTULO I	
LA COMEDIA ARISTOFÁNICA Y EL DERECHO ATENIENSE: estudios, interpretaciones y convergencias	31
CAPÍTULO II	
DE <i>BABILONIOS</i> A <i>ACARNIENSES</i> , DEL CONSEJO A LA ESCENA: acusaciones públicas y defensas teatrales	75
CAPÍTULO III	
REVELAR EL DERECHO: la poética cómica de la justicia en <i>Acarnienses</i>	110
CAPÍTULO IV	
IMITAR EL DERECHO: la poética cómica de la justicia en <i>Caballeros</i>	151
CAPÍTULO V	
PRIVATIZAR EL DERECHO: la poética cómica de la justicia en <i>Avispas</i>	181
CAPÍTULO VI	
SUSPENDER EL DERECHO: la poética cómica de la justicia en <i>Paz</i>	222
CAPÍTULO VII	
ENSEÑAR EL DERECHO: la poética cómica de la justicia en <i>Nubes</i>	253

ÍNDICE

CAPÍTULO VIII

PROYECTAR EL DERECHO:

la poética cómica de la justicia en *Aves* 299

CONCLUSIONES

Jugando con la ley 355

APÉNDICE

DESUBICAR EL DERECHO:

la poética cómica del derecho en *Comensales* 363

BIBLIOGRAFÍA

381

Advertencia preliminar

1. Ediciones de las obras y de los escolios

Salvo indicación contraria se utilizan, para las seis comedias analizadas, los siguientes textos:

Acarnienses: OLSON, S. D. (2002) (ed.) *Aristophanes' Acharnians*. Edited with Introduction and Commentary by S. D. Olson, Oxford.

Caballeros: SOMMERSTEIN, A. H. (1981) (ed.) *The Comedies of Aristophanes, vol. 2. Knights*. Edited with translation and notes by A. H. Sommerstein, Warminster.

Nubes: DOVER, K. J. (1968) (ed.) *Aristophanes' Clouds*. Edited with Introduction and Commentary by K. J. Dover, Oxford.

Avispas: BILES, Z. P. & S. D. OLSON (2015) (eds.) *Aristophanes' Wasps*, Edited with Introduction and Commentary by Z. P. Biles and S. D. Olson, Oxford.

Paz: OLSON, S. D. (1998) (ed.) *Aristophanes' Peace*. Edited with Introduction and Commentary by S. D. Olson, Oxford.

Aves: DUNBAR, N. (1995) (ed.) *Aristophanes' Birds*. Edited with Introduction and Commentary by N. Dunbar, Oxford.

Para el resto de las comedias aristofánicas completas y fragmentarias, se siguen fundamentalmente las siguientes ediciones:

Lisístrata: SOMMERSTEIN, A.H. (1990) (ed.) *The Comedies of Aristophanes, vol. 7. Lysistrata*. Edited with translation and notes by Alan H. Sommerstein, Warminster.

Tesmoforiantes: AUSTIN, C. & D. OLSON (2004) (eds.) *Aristophanes' Thesmophoriazusae*, Edited with Introduction and Commentary by C. Austin and D. Olson, Oxford.

Ranas: DOVER, K. J. (2002) (ed.) *Aristophanes' Frogs*, Edited with an Introduction and Commentary by K. J. Dover, Oxford [1993].

Asambleístas: SOMMERSTEIN, A. H. (1998a) (ed.) *The Comedies of Aristophanes, vol. 10. Ecclesiazusae*. Edited with translation and notes by A. H. Sommerstein, Warminster.

Riqueza: SOMMERSTEIN, A.H. (2001) (ed.) *The Comedies of Aristophanes, vol. 11. Wealth*. Edited with translation and notes by Alan H. Sommerstein, Warminster.

Fragmentos: KASSEL, R. & C. AUSTIN (1984) *Poetae Comici Graeci*, Berlin & New York (Vol. III.2) [K-A].

Eventualmente, se hará referencia a otras ediciones indicadas en el listado bibliográfico final. Con respecto a los escolios, hemos seguido las nuevas ediciones dirigidas por KOSTER, W. J. W. & D. HOLWERDA (1960–) (eds.) *Scholia in Aristophanem*, Groningen, en caso de haber sido ya editadas.

Para el resto de los autores griegos citados, se ha tomado la edición consignada en la bibliografía.

2. Traducciones

Este libro propone un estudio interdisciplinario de la comedia aristofánica que pretende abrir un campo de reflexión válido para filólogos clásicos e historiadores del derecho. Por ello, hemos optado por incorporar los textos griegos originales justo con la traducción castellana correspondiente para facilitar su comprensión. Se aclara que todas las traducciones de autores antiguos incluidas en el volumen son propias.

3. Neologismos y vocabulario técnico

Nos hemos tomado la atribución de utilizar neologismos derivados de la jerga técnica que estudia el derecho, muchos de los cuales corresponden a traducciones castellanas de voces extranjeras. Es el caso, por ejemplo, de sustantivos como “litigiosidad” o adjetivos como “dicástico”.

4. Trasliteraciones

En las transliteraciones adoptamos un criterio de tipo fonético, indicando las aspiraciones con la letra “h” y el sonido gutural sordo, identificado en griego con el grafe-ma χ, como “kh”. Asimismo, no hemos hecho distinción entre vocales largas y breves. La transliteración respeta la acentuación de la palabra en griego clásico. Para los nombres propios y términos usados habitualmente en su forma española, hemos seguido las formas propuestas por VICUÑA & SANZ DE ALMARZA (1998).

5. Abreviaturas utilizadas

Las referencias a los autores clásicos y sus obras remiten a las abreviaturas canónicas de LIDDELL, H. G. & R. SCOTT (1996) [1843] “Aids to the reader”, en *A Greek-English Lexicon*. Revised and augmented throughout by H. S. Jones, with the assistance of R. McKenzie, with a revised supplement, Oxford; xv–xxxviii).

En cuanto a las publicaciones periódicas, tomamos por base las convenciones seguidas por el “Index des Périodiques Dépouillés” de *L'Année Philologique. Bibliographie critique et analytique de l'Antiquité gréco-latine*, Paris. Con respecto a las revistas jurídicas, nos guiamos por el Apéndice 3 “Abbreviation of Journals” del *Chicago Journal of International Law Style Sheet*. Los nombres de las revistas que no se encuentran en dichos listados aparecen completos.

Salvo indicación contraria, las fechas que se relacionan con autores antiguos y su contexto histórico remiten a la época antes de Cristo.

Introducción

1. El planteo y los objetivos

En toda sociedad, actual o del pasado, la cuestión jurídica es un aspecto clave. Desde las primeras civilizaciones, el derecho como orden normativo ha servido como esquema de regulación y su análisis deviene crucial para comprender de modo cabal el sustento político-institucional que estructura a un grupo social determinado. En el caso de la cultura griega clásica, las fuentes que generalmente han sido analizadas para brindar una visión de conjunto sobre dichas cuestiones (al menos para el caso de Atenas, de donde poseemos mayores datos) son las literarias y, a pesar de ello, quizás uno de los campos de reflexión menos transitados por helenistas, críticos literarios, historiadores y juristas es el constituido por la vinculación entre derecho y literatura en el mundo helénico.

Si partimos de la base de que resulta interesante encarar el trabajo con los textos antiguos desde una óptica centrada en el relevamiento de los elementos estrictamente vinculados al derecho, es cierto que cabría pensar si todo género literario en la antigüedad griega resulta accesible desde una perspectiva como la propuesta. Es evidente que hay ciertos tipos textuales que, indudablemente, ejercen un atractivo especial para esta clase de inquietudes. Creemos que el teatro, como entretenimiento inescindible de la vida pública de la región ática y mecanismo de juicio sobre sus propios principios y características, puede resultarnos de gran utilidad para descubrir los alcances de esta relación tradicionalmente inadvertida en el contexto de producción ateniense de fines del siglo V.

Si el drama (entendiendo el término en un sentido amplio) constituye en Atenas un espectáculo central de la ciudad, que gozaba en ese entorno de una importancia medular en tanto reproductor de valores del ámbito social y en tanto medio de divulgación de saberes e imaginarios y mecanismo de centralización cultural comunitaria, no parece difícil concluir que la exploración de sus referencias jurídicas adquiere una trascendencia especial. Pero las *mises en scène* teatrales son diversas, y sus principales exponentes –la tragedia y la comedia– se construyen sobre estrategias diferenciadas.

En efecto, en el caso del discurso trágico, la función cívica “paidéutica” es indiscutible. Sabemos que en las *póleis* griegas era de vital importancia la puesta en escena de obras trágicas que el público identificaba, comprendía y disfrutaba a partir de un juego con el conocimiento sólido y profundo de las estructuras míticas que se encontraban en la base de las representaciones. La actualización de dicho trasfondo legendario

en un contexto de época es, tal vez, una de las propiedades esenciales de la tragedia ática. Frente a la presentación de estas piezas, que respondía claramente a un bagaje de imaginario social histórico-religioso capaz de ser rastreado hasta las fuentes primeras de los mitos griegos y recuperado a partir de ellos, el juego con la realidad postulado por el género cómico encuentra otras bases; sus argumentos, esencialmente, se fundaban en los sucesos contemporáneos, compartidos por la audiencia a través de su inmediatez. La comedia se caracterizaba así por trabajar sobre un material concreto y coyuntural. A partir de dicha actualidad, el género cómico proyectaba sus estrategias de subversión y sus recursos humorísticos.

En función de estas reflexiones, el eje de la investigación que proponemos en este libro consiste en analizar cómo, respecto de un *corpus* literario en particular –como es el caso de las primeras obras del dramaturgo Aristófanes– la comedia antigua presenta una visión muy particular, y ciertamente única, acerca de la justicia y del derecho en tanto valores propios de la comunidad dentro de la cual se inscribe como fenómeno cultural y socio-político.¹

Tal como lo planteamos, el propósito interdisciplinario de esta investigación radica en dos aspectos: en primer lugar, observar de qué manera existe en las comedias preservadas de Aristófanes de dicha época una abundancia de referencias a este campo semántico-literario; en segundo lugar, procuraremos generar una nueva lectura, fundada en el análisis de dichas alusiones textuales explícitas e implícitas, que discuta cómo se afirma este tratamiento discursivo dentro del género, generando una red de significaciones, y de qué modo se imbrica el pensamiento jurídico en la producción dramática, caracterizándola y condicionándola a la vez.

En definitiva, este propósito que se plantea presupone tomar en consideración las tres modalidades esenciales en las que –consideramos– resulta posible establecer vínculos concretos entre el drama cómico y el derecho. Por un lado, nos proponemos

1 De Aristófanes se conocen más de cuarenta títulos de obras, la mayoría de ellas perdidas. Se han conservado de modo completo las siguientes once obras: *Acarnienses* (representada en el festival de las Leneas del año 425), *Caballeros* (Leneas, 424), *Avispas* (Leneas, 422), *Paz* (festival de las Grandes Dionisias, 421), *Nubes* (segunda versión quizás del año 418–417, modificación de la pieza del mismo nombre representada en las Grandes Dionisias del 423), *Aves* (Leneas, 414), *Lisístrata* (Leneas, 411), *Tesmoforiantes* (Grandes Dionisias, 411), *Ranas* (Leneas, 405), *Asambleístas* (alrededor del 393 ó 391) y *Riqueza* (segunda versión del año 388, modificación de la pieza del mismo nombre escrita hacia el 408). Sabemos que la primera obra de Aristófanes, seguramente presentada bajo un seudónimo o bajo la dirección de un productor a causa de su corta edad, fue *Comensales* y se representó en el año 427 (de ella sólo se han conservado algunos pocos versos). Como se indicará, este libro se ocupará de la etapa temprana de la producción aristofánica, abarcando las obras conservadas representadas hasta el 414.

analizar el rol del drama *en* el derecho, esto es, la importancia de que puede estar investido el discurso cómico como base para el estudio y la reconstrucción del derecho ático; desde esta perspectiva, mostraremos cómo la comediografía aristofánica constituye una fuente que no puede ignorarse a la hora de procurar comprender aspectos centrales de la praxis jurídica de los atenienses. En segundo lugar, nos interesa retomar los testimonios de la comedia para estudiar los vínculos que se tienden entre el ejercicio de la justicia y el espectáculo teatral, en tanto se trata de dos instituciones cívicas semejantes en términos político-sociales y signadas por mecanismos semejantes de estructuración ritual. En tercer lugar, y en íntima relación con los dos primeros accesos al cruce derecho/drama, será cuestión de indagar en el rol del derecho *en* la comedia, esto es, el papel fundamental que cumplen las alusiones jurídicas dentro de la trama de cada obra; desde este punto de vista, nos dedicaremos a explorar hasta qué punto las referencias relevadas en el *corpus* investigado son esenciales para dar cuenta de algunos aspectos específicos del argumento literario que cada pieza presenta.

Así, teniendo en cuenta las características peculiares del discurso cómico y siguiendo el orden de reflexiones postulado, proponemos dilucidar –a partir de la propia construcción literaria, de su contexto e intertextualidades– si la aparición de términos y expresiones vinculados a los planos de la legalidad y de la juridicidad supone la consagración de operaciones de reformulación y de inversión de las categorías establecidas convencionalmente para la sociedad ateniense de la época. Para ello, como modo de acceso a los textos, a la tradicional metodología propia de la filología clásica sugerimos sumar la aportación de metodologías provenientes de otras disciplinas relacionadas con el estudio de la cultura antigua en su conjunto, como el derecho, la sociología y la antropología, entre otras.

La originalidad del planteo de este libro queda revelada por el hecho de que no existen, ni en el campo de la filología griega ni en el estrictamente jurídico, investigaciones que se dediquen en forma global a un trabajo interdisciplinario sobre el tema. El derecho griego, en general, y el ateniense, en particular, están excluidos de los *curricula* académicos de gran parte de las universidades, nacionales o extranjeras –a pesar de un interés creciente en el tema, que se advierte en la bibliografía– y, dentro de los estudios en el campo de la literatura o del teatro antiguo, salvo escasas excepciones, la referencia sistemática a las cuestiones jurídicas es obviada o, en el peor de los casos, desconocida. Nuestro propósito consiste en intentar superar esas deficiencias y sugerir una vía comprensiva de acceso al derecho ateniense desde la lente cómica y, simultáneamente, al material cómico desde la óptica del derecho.

En efecto, en el estudio que proponemos acerca de la funcionalidad cómica y los mecanismos de aparición de las alusiones legales y judiciales en las obras correspon-

dientes a la comediografía temprana de Aristófanes, compararemos estrategias poéticas individuales e identificaremos semejanzas en el tratamiento literario del material jurídico. Por un lado, intentaremos demostrar que la comedia aristofánica constituye un género capaz de servir como fuente extra-jurídica esencial para nuestro conocimiento del derecho ateniense de fines del siglo V. Veremos que la elevada frecuencia de las alusiones legales en los textos aristofánicos puede dar cuenta del papel social del derecho en la Atenas de la época y de la experiencia judicial del público teatral, y que el conocimiento de las normas contemporáneas deviene fundamental para la comprensión cabal de las obras cómicas del período.

Nos interesa demostrar que, para conseguir su objetivo de provocar risa en el auditorio, Aristófanes hace uso del derecho ateniense y lo somete a una verdadera poética cómica de la justicia que se funda en una suerte de doble estrategia. Nuestro trabajo apunta a reconocer estas estrategias, que incluyen:

1) la explotación risible de las referencias jurídicas mediante la puesta en escena de la litigiosidad, lo cual se vincula con la exageración como recurso propio del género (llamaremos a esta estrategia el recurso de HIPERBOLIZACIÓN de las normas y preceptos jurídicos);

2) la descontextualización de las alusiones legales, lograda a través de:

– el desplazamiento de sus normas y principios hacia la irrealidad, operando un verdadero proceso de “ficcionalización” del derecho (situaciones en las que el derecho no responde a la realidad de las leyes atenienses); la comicidad está dada en estos casos por la distancia entre el contenido del derecho conocido por los espectadores y el contenido del derecho invocado sobre el escenario (llamaremos a esta estrategia el recurso de DISTORSIÓN de las normas y preceptos jurídicos);

– la aplicación de su contenido a situaciones inadecuadas o respecto de individuos que están excluidos del campo de actuación del derecho en la práctica extra-escénica (situaciones en las que el derecho se aparta frecuentemente de la realidad de las leyes atenienses). La comicidad está dada en estos casos por la invocación de un derecho conocido por los espectadores pero en un marco que lo vuelve ridículo (llamaremos a esta estrategia el recurso de TRANSCONTEXTUALIZACIÓN de las normas y preceptos jurídicos).

Todas estas operaciones, que indagaremos en el análisis específico de los textos preservados, se producen en el marco de un dispositivo cómico sustentado en la parodia del material jurídico (que llamaremos *paradikía*): al tomar como base el saber legal, legislativo y judicial conocido por los espectadores, mostraremos cómo Aristófanes re-

curre a su puesta en crisis y subversión constante. Estas estrategias literarias configuran lo que designamos como la poética cómica del derecho en su comediografía.

2. Nuestro objeto de estudio

El fin que guía nuestro interés en la temática, y que se ha revelado a través de los objetivos expuestos, consiste en poner en relación el fenómeno del derecho ateniense y la comedia aristofánica. Sin embargo, dada la amplitud del planteo, este trabajo se focaliza en las primeras seis comedias de Aristófanes que se han transmitido hasta nuestros días de forma completa: *Acarnienses*, *Caballeros*, *Avispas*, *Paz*, *Nubes* y *Aves*, fechadas entre el año 425 y el 414. Esta selección ha permitido, por un lado, advertir el tratamiento diferenciado de la materia jurídica en varias obras y, por el otro, suministrar alguna visión de conjunto que permita entender los procedimientos literarios llevados a cabo por el dramaturgo en la primera mitad de su producción poética.

La justificación de las seis obras que proponemos examinar, en el contexto de la totalidad de la comediografía aristofánica, se comprende bien además si tenemos en cuenta que todas ellas están organizadas argumentalmente en torno de personajes que representan a ciudadanos atenienses varones (*polítai*). Las cinco comedias tardías que dejamos de lado, en cambio, presentan cambios notorios: tres están centradas en mujeres (es el caso de las comedias llamadas femeninas: *Lisístrata*, *Tesmoforiantes* y *Asambleístas*), una es protagonizada por un dios (es el caso de *Ranas*, en la que incluso –de los tres personajes que siguen en importancia dentro de la obra– uno es un esclavo y dos ya no están vivos sino que provienen del Hades), mientras que la restante, *Riqueza*, es una pieza bastante atípica dentro del trabajo de Aristófanes.²

Por un lado, siendo tan extensa en el tiempo la labor compositiva de Aristófanes –desde su primera obra hasta la última se han producido numerosos cambios formales y conceptuales dentro del género– ha resultado también altamente conveniente dedicarse a un *corpus*, como el de sus obras tempranas, que no se aparte de las características típicas de la *arkhaía komoidía* y, por tanto, que no se tiñan de las novedades implementadas en la *mése*, más próximas en tiempo y forma a lo que será luego la comediografía nueva de Menandro.³

2 Podría quizás pensarse que no es menos atípica que otras de las piezas que integran el *corpus*. Sin embargo, es evidente que las particularidades de *Riqueza* son considerables: por lo pronto, el coro tiene aparentemente poca participación y, por su temática y estructura, se acerca más a la comedia media del siglo IV. Sobre el carácter especial de la obra, remitimos a CAVALLERO, P., M. J. COSCOLLA, D. FRENKEL & J. GALLEGU (2002), así como a la tesis de FERNÁNDEZ (2002).

3 No nos ocuparemos aquí de la comedia media y nueva. Sobre una aproximación introductoria pero profunda a la problemática de la investigación acerca de la comedia media y las carac-

Por otro lado, es preciso destacar que el trabajo realizado sobre las comedias seleccionadas se justifica en el hecho de que su pervivencia completa se debe a una extensa tradición de manuscritos,⁴ lo cual nos permite analizar las obras teniendo en cuenta la totalidad del argumento imaginado por el autor con un importante grado de certeza, algo bastante infrecuente cuando se trata de analizar testimonios literarios de hace más de dos milenios. Corresponde aquí aclarar, no obstante, que se complementa el estudio de las comedias citadas con un trabajo particular (incluido como Apéndice) respecto de la primera comedia conocida –conservada en forma fragmentaria–, los *Comensales* (Διαταλῆς), que resulta de especial interés a la hora de examinar las alusiones jurídicas y su importancia en el marco de la comediografía aristofánica temprana.

Con este recorte cronológico del objeto de estudio, se procura avanzar en un análisis concreto de la utilización cómica del derecho en cada una de las seis comedias escogidas, para mostrar que en cada una de ellas el autor consigue llevar adelante un trabajo diferente con la materia jurídica.⁵ Esperamos que el estudio sea capaz de generar una serie posterior de investigaciones que podrán eventualmente abarcar todas las comedias de Aristófanes e incluso extenderse a otros autores fragmentarios de la *arkhaía*, como Cratino o Éupolis.

3. La organización del libro

El Capítulo I versará, a modo de introducción, sobre los puntos de contacto entre el derecho y el drama en la Atenas clásica, partiendo de la relación estrecha entre el teatro, la Asamblea y los tribunales en tanto espectáculos de prácticas sociales *performativas*. Se hará un análisis preciso de los elementos rituales compartidos por las tres instancias cívicas, destacando la existencia de espacios marcados, de roles prefijados y de una participación clara del espectador–auditor. Existía en la mentalidad ateniense una profunda imbricación entre los distintos eventos y de ello se infiere la importancia del conocimiento compartido del universo judicial (competencia o enciclopedia

terísticas de las últimas comedias aristofánicas, ver NESSELRATH (1990). Acerca de la transición de Aristófanes en sus últimas obras hacia las particularidades de la comedia nueva, cf. SUTTON (1990).

4 Cf. N. G. WILSON (2007: 1–14).

5 Desde este punto de vista, hay que tener en cuenta que cada uno de sus textos presenta una individualidad y el análisis genérico de una producción que se extiende a lo largo de cuatro décadas no puede confiar en generalizaciones: “Some modern discussions of Aristophanes suffer from a desire to fit all his plays into a single pattern (...) Really there is no special reason why he should have held the same views throughout a dramatic career of about forty years, or have written the same kind of play again and again” (MACDOWELL [1995: 6]).

del espectador en materia legal), que será clave para la decodificación de la comicidad aristofánica.

En el Capítulo II explicaremos que la presencia de elementos compositivos y estilísticos comunes entre la retórica judicial de los tribunales atenienses y los discursos persuasivos que elaboran los personajes cómicos en el teatro no son los únicos puntos de contacto entre la realidad de los procesos judiciales y la ficción escénica de la comedia. En el caso de la producción dramática de Aristófanes, numerosas alusiones apuntan a la identificación por parte de los espectadores de situaciones vinculadas a prácticas forenses atenienses, algunas de las cuales involucran incluso al propio comediógrafo. Aquí pues, en términos del cruce extra-escénico, se analiza la explicación suministrada por el escolio al v. 378 de *Acarnienses*, que señala una referencia significativa: a través del protagonista, el autor afirma haber sido *arrastrado* por Cleón ante el Consejo luego del estreno de *Babilonios*, su comedia anterior. En este punto, nos dedicamos a comparar el comentario de este escolio con otros testimonios que mencionan también la posibilidad de que Cleón le haya iniciado algún proceso judicial al poeta o incluso al productor de la obra, para advertir su compatibilidad o evaluar sus contradicciones. A partir de este relevamiento, se concluye que en realidad Cleón debió de haber intentado una denuncia ante el Consejo –a partir de una acción de *eisangelía*– pero que no llegó a configurar una instancia de intervención judicial. Este punto habilita una evaluación concreta acerca de la verdadera naturaleza de la libertad de expresión de que gozaba la comedia frente a la existencia discutida de posibles instancias jurídicas que habilitaban su restricción o sanción y nos abre las puertas para examinar, en la sección siguiente, la realidad del derecho ya no como condicionante del espectáculo dramático sino más bien como aspecto central de las tramas cómicas.

A continuación (Capítulos III–VIII) nos centramos en un estudio puntual del papel del derecho ateniense en cada una de las comedias aristofánicas del periodo seleccionado (*Acarnienses*, *Caballeros*, *Avispas*, *Paz*, *Nubes* y *Aves*) para advertir sus usos y abusos concretos. Se identificarán las funciones que reviste el derecho como recurso cómico a partir de lo descubierto en el interior de cada obra. El estudio de estas alusiones al universo judicial nos permitirá introducir una noción de *paradikía* o “parodia jurídica”, que resultará útil como categoría para explicar la manipulación del sustrato legal por parte del comediógrafo. En efecto, prestaremos especial atención al modo en que muchos pasajes de contenido jurídico apuntan a jugar con las formalidades reconocidas de leyes o decretos, con referencias más o menos explícitas a la naturaleza escrita del documento legal (esto se advierte a partir de la comparación de los versos cómicos con los testimonios brindados por la epigrafía ática contempo-

ránea). En este sentido, se mostrará cómo muchas veces los diversos personajes en escena a quienes el autor hace pronunciar las formulas jurídicas insisten en el hecho de que no se trata de normas improvisadas sino de verdaderas fuentes legales cuyos términos y estipulaciones han sido acordados y volcados por escrito, y luego reproducidos exactamente frente a los otros, en un verdadero énfasis en el traslado de un texto transcrito a la oralidad dramática. En conjunto, las referencias proporcionarán un marco a las citas literales y un sólido respaldo a los decretos reproducidos. La autoridad de las normas, sugerida por la fijación de sus preceptos en un texto único, otorga a los decretos y a las leyes que pueblan las obras –normas jurídicas que debían de ser conocidas por el auditorio– una validez formal que termina oponiéndose en la escena al contenido ridículo de sus disposiciones. De este modo, mostramos la existencia de una consistente *paradikía*, es decir, una parodia jurídica que –en tanto estrategia de comicidad– permite explicar cómo las referencias a los documentos legislativos y forenses configuran un recurso poético utilizado por Aristófanes para conseguir objetivos humorísticos concretos. Mediante la reproducción (y distorsión) de los esquemas de creación e implementación de la ley, se deja en evidencia cómo el autor logra descontextualizar su solemnidad y llamar la atención de los atenienses hacia las discusiones actuales respecto de su ordenamiento normativo.

Si a lo largo del proceso legislativo en Atenas los ciudadanos debían avanzar desde la argumentación legal en el Consejo hasta la inscripción final de los textos normativos en los pilares públicos, para garantizar su autoridad, nuestro planteo deja entrever que la recuperación de dicho material cívico por parte de la comedia implica, pues, el camino contrario. Los documentos escritos son leídos por los personajes en el teatro, un espectáculo democrático semejante al de la Asamblea legislativa originaria, para ser cuestionados en un nuevo espacio de discusión. En tanto los documentos epigráficos dejan traducir un interés en mantener viva la memoria socio-jurídica para las generaciones siguientes, las producciones dramáticas consiguen actualizar esos recuerdos desde otro lugar. Recordando y jugando en escena con las experiencias previas de los espectadores en el ámbito del derecho –a través de una compleja interacción entre texto escrito y discurso performativo–, Aristófanes consigue valerse de las alusiones legales como un recurso cómico privilegiado.

En este sentido, explorando los mecanismos desarrollados en cada una de las comedias seleccionadas, retomaremos nuestra hipótesis inicial de que los grandes usos del derecho ático en las comedias responden, en esencia, a dos modelos o variantes cómicas: por un lado, la explotación exagerada de la ‘litigiosidad’ (*hiperbolización* del derecho); por el otro, la inclusión del derecho ático en contextos de inversión propios del género, sea a través de su modificación a los efectos de la ficción (*distorsión* del

derecho) o de su aplicabilidad a los tradicionalmente excluidos: mujeres, esclavos, extranjeros, héroes y dioses (*transcontextualización* del derecho).

Concluiremos en el Capítulo IX, en definitiva, con la consideración de si es posible pensar que esta utilización del derecho responde a una razón histórica. En todo caso, a la luz de lo analizado, mostraremos que en la implementación dramática de una verdadera poética cómica de la justicia –fundada en la exageración, la deformación y la inversión del mundo legal– puede leerse una advertencia humorística de Aristófanes sobre los peligros inherentes al relativismo y a la manipulación del derecho positivo, propios de las enseñanzas contemporáneas de la sofística.

Finalmente, tras las reflexiones de cierre se incorporará un Apéndice referido a los fragmentos de *Comensales* y su vinculación con el universo jurídico, ampliando la base del *corpus* estudiado para conocer en mayor medida, incluso en algunos pasajes conservados de su primera obra, la profunda riqueza de estrategias que presenta desde sus inicios la poética cómica de la justicia propuesta por el autor.

CAPÍTULO I

La comedia aristofánica y el derecho ateniense: estudios, interpretaciones y convergencias

1. La comedia de Aristófanes

Suele decirse que el teatro es un espejo del mundo y que la vida es “puro teatro”. Si la realidad es una gran puesta en escena, la producción dramática tiene por función la de reproducir en otra clave su propio universo mediante estrategias concretas de representación, dando cuenta de un sistema propio que se vincula y a la vez aparta del mundo cotidiano. El teatro como fenómeno social es, por su naturaleza, un lugar intermedio por excelencia, donde una débil frontera separa actores de espectadores, donde un escenario expone los productos de la mente de un autor para enfrentarlos a un *afuera* conformado por el público. Espacio del pasaje, del cambio, del cruce de voluntades, de códigos permeables, de mensajes leídos, de silencios repuestos, el teatro ha sido durante siglos objeto de innumerables aproximaciones teóricas. En el caso de la Grecia clásica, considerada la cuna del drama occidental, la importancia del fenómeno político del teatro (signado por su impronta social y religiosa) adquiere implicancias todavía más trascendentes que las que podemos advertir a simple vista desde nuestra experiencia actual.

Si en la antigüedad griega los textos clásicos más canónicos, como los que conforman el *corpus* épico o la tragedia, vuelven una y otra vez sobre el planteo del castigo de las pasiones humanas, la sanción divina de las conductas impías o la suprema lucha entre dioses magnánimos y hombres en rebeldía, la comedia se encargará, en cambio, de darnos otra visión al subvertir los lugares comunes de la literatura. En estas particularidades se ha centrado la crítica mayoritaria de los filólogos. En general, la comedia antigua ha sido estudiada de modo amplio, en tratados introductorios que pretenden dar cuenta de sus particularidades esenciales¹ y, más recientemente, en volúmenes colectivos que durante la última década han ofrecido miradas de conjunto.²

1 Cf. G. MURRAY (1933), DOVER (1972), NEWIGER (1975), USSHER (1979), MCLEISH (1980), MASTROMARCO (1994), MACDOWELL (1995), GIL (1996), ZIMMERMANN (1998), THIERCY (1999), GELZER (1999), VON MÖLLENDORFF (2002), ROBSON (2009), MICUNCO (2014) o PAPPAS (2016), para citar solamente algunos de los más conocidos y recorrer distintos períodos históricos y lenguas modernas.

2 Nos referimos, por ejemplo, a los *companions* editados por DOBROV (2010), REVERMANN (2014) y FONTAINE & SCAFURO (2014).

Estos trabajos han mostrado, con mayor o menor acierto, hasta qué punto ella juega con los otros géneros, los toma, parafrasea, imita, parodia, critica, pone en ridículo, pero al mismo tiempo los valora como parte de una realidad existente. La comedia como género se centra en la cotidianeidad y responde a un auditorio porque funda su razón de ser en lo que le sucede al público.

Dentro del género cómico, en este libro nos ocuparemos de Aristófanes, hijo de Filipo del demo ateniense de Cidateneo, poeta que vivió en Atenas aproximadamente entre el 445 y el 384.³ Poco, si no nada, puede ser afirmado de su vida con independencia de aquellos datos indirectos que parecen surgir de las once comedias de su autoría que han sobrevivido los más de dos mil quinientos años de transmisión manuscrita. Su importancia para la evolución de la comedia griega es, sin embargo, central, ya que Aristófanes sigue siendo hoy el único autor de la llamada comedilografi griega antigua (*arkhaia komoidia*) de quien conservamos piezas completas.⁴

A pesar de la falta de material documental suficiente para una comprensión acabada del género, dos elementos resultan centrales para pensar históricamente el contexto de producción de las obras de Aristófanes. En primer lugar, el hecho de que casi la totalidad de sus dramas fue escrita en tiempos de conflicto armado, cuando Atenas y sus aliados de la liga de Delos estaba enfrentándose a la liga del Peloponeso, encabezada por Esparta, en lo que se conocerá como la guerra del Peloponeso (431–404). En segundo lugar, es preciso destacar el ambiente cultural de la ciudad de Atenas en estos momentos de crisis, caracterizado por una efervescencia intelectual propia del inconformismo; la representación de las obras de Aristófanes coincide en época con la puesta en escena de las tragedias de Sófocles o Eurípides, con los relatos historiográficos que compone Tucídides y con las enseñanzas que promueven los maestros de sofística, basadas en la puesta en discusión de todas las verdades y en la relativización de los valores tradicionales. Como se verá, las influencias mutuas de estos esfuerzos filosóficos y literarios por comprender el mundo que viven los atenienses explican, en gran medida, la naturaleza del *corpus* aristofánico y los alcances de sus dispositivos literarios de procesamiento de la realidad social.

Además de prestar atención al contexto material en el que abrevia, todo trabajo

3 Las fechas, como ocurre con casi la totalidad de las biografías del mundo antiguo, son hipotéticas y resultan conjeturas a partir de informaciones tardías que poseemos respecto de sus obras transmitidas.

4 Conocemos otros compositores de comedia antigua, como Cratino o Éupolis, de cuyas obras sólo conservamos fragmentos de mayor o menos extensión. Acerca de la relación entre Aristófanes y estos principales “rivales” literarios (Cratino y Éupolis), cf. REDFIELD (1990), HEATH (1990), RUFFELL (2002), BETA (2002) y especialmente el volumen colectivo de HARVEY & WILKINS (2000). SIDWELL (2009) y TELÒ (2016), a quienes mencionaremos más adelante, han retomado el tema.

que pretenda analizar los aspectos y características de una producción cómica debe reflexionar sobre aquello que se entiende por “comicidad” y cuál es su función en el marco conyuntural de su puesta en acto.⁵ Evidentemente, a poco que uno comience a indagar sobre este concepto comienzan las dificultades y asistimos a una multiplicidad de sentidos, como si hablar del “humor” implicara necesariamente una absoluta polivalencia que debemos desmenuzar para redefinir su sentido primordial.⁶ En el caso del mundo ateniense de fines del siglo V, los efectos que provoca lo risible en el marco de la comedia aristofánica han sido relevados desde una visión global de estas cualidades genéricas. Autores antiguos como Aristóteles, por ejemplo, se encargaban de señalar que la comicidad derivaba, esencialmente, tanto de la acción o del argumento de la comedia, por un lado, cuanto de la forma de locución, por el otro.⁷ Ambos recursos, que la crítica se ha encargado de explorar desde una pluralidad de lecturas, se orientaban hacia una inversión repentina, capaz de acarrear la incomodidad –y a su vez la indescriptible atracción– que llevan siempre consigo las desencajadas apreciaciones de un espejo que solo acepta los contornos de los defectos.

Las piezas aristofánicas, de ello no cabe duda, constituyen un reservorio de recursos de comicidad, capaz de permitir una variedad en las gamas de burlas y chistes frente al auditorio. De hecho, los recursos verbales y el trabajo humorístico con las palabras que pronuncian los personajes han sido, quizás, algunas de las perspectivas de análisis más explotadas por la crítica. Una breve revisión de los trabajos que se han ocupado de la comedia aristofánica deja entrever que han sido muchos los autores que se han dedicado a relevar la importancia del uso creativo del lenguaje y la técnica poética, entre quienes merece citarse a MOULTON (1981), HARRIOTT (1986), WILLI (2002 y 2003) y BETA (2004). KLOSS (2001), por su parte, ha aportado un análisis pragmático de la lengua aristofánica. En su conjunto, estos estudios han demostrado con fundamento la trascendencia especial que cobra el discurso en la obra, explicando los diversos usos de los niveles de lengua (incluyendo, en lo que a nuestra hipótesis interesa, el trabajo con cierto vocabulario técnico),⁸ que convierten al género en un

5 Ver, por ejemplo, las aproximaciones de GREEN (1936) o GIL (1993).

6 Cf. los trabajos sobre la risa entre los griegos en DESCLOS (2000), además de ARNOULD (1990), TRÉDÉ & HOFFMANN (1998) y HALLIWELL (2008).

7 Arist. *Pol.* 1449a19; ver GIL (1993: 31), quien denomina a estos conceptos, respectivamente, humor situacional y humor verbal. Esta misma distinción es la que retomarán los retóricos latinos al distinguir lo cómico proveniente *in re* de aquel otro que surge *in verbo*. Respecto del humor situacional en Aristófanes (sobre todo en lo referido a la violencia física y la rutina farsesca) ver ZANETTO (2015).

8 Acerca del vocabulario técnico en Aristófanes, DENNISTON (1927); algunos estudios particulares se han dedicado a relevar el léxico médico (MILLER [1945], JOUANNA [2000], BYL [1990], BYL

mosaico de hablas y en un juego permanente con el *lógos*.⁹ En el marco de dichos estudios, HENDERSON (1975) y LÓPEZ EIRE (1996) se han encargado de describir la naturaleza genuina del lenguaje coloquial y escatológico, partiendo de la base de que las alusiones obscenas y los dobles sentidos en materia de léxico sexual constituyen un pilar destacable de la construcción cómica.¹⁰ Algunos análisis más específicos sobre cuestiones lingüísticas y estilísticas fueron llevados a cabo por LEVER (1953), NEWIGER (1957) y KOMORNICKA (1964), que se centraron esencialmente en torno del uso cómico de las metáforas.¹¹

La parodia, como elemento vertebrador del discurso cómico, ha sido frecuentemente encarada como característica del género,¹² especialmente teniendo en cuenta el trabajo con el sustrato épico (DE LAMBERTERIE [1998], REVERMANN [2013]), con el universo trágico –la llamada *paratragedia*, que ha sido encarada por RAU (1967) y BONANNO (1987)– y con el discurso religioso de las plegarias –HORN (1970)–.¹³ En este sentido, el cruce de la comedia con otros géneros literarios, que la convierte en un espacio de tensiones intertextuales,¹⁴ ha constituido campo fértil de trabajo para los

[2010: 227–236]), atlético (CAMPAGNER [2001] y su reseña en HUMMEL [2003]) y erótico (KOMORNICKA [1981]), para poner unos ejemplos. No hay ningún trabajo que estudie de manera especial el lenguaje jurídico, con excepción de algunas páginas en WILLI (2003: 72–79), sobre las que volveremos hacia el final de este capítulo.

9 COLVIN (1999), por su parte, se ha encargado de estudiar la problemática de los dialectos en la comediografía aristofánica.

10 Avanzando sobre este ámbito, HALLIWELL (2004) ha explorado el vínculo entre comicidad y *aiskhrología*. ROSEN (2015) ha revisado el concepto de “ritual obscenity” para explicar el uso cómico de estas alusiones.

11 Sobre el lenguaje en particular, son interesantes las contribuciones de LÓPEZ EIRE (1986), (1996), (1999) y (2003). Las interacciones de los personajes fueron analizadas por DICKEY (1995) y los juramentos de los personajes por M. DILLON (1995). Hay estudios específicos sobre el uso cómico de adjetivos (DÍAZ DE CERIO DIEZ [1997]) y sustantivos (HANDLEY [1953]), especialmente en cuanto a las terminaciones (cf. PEPPLER [1902], [1910], [1916], [1918]). Las interjecciones fueron estudiadas por LABIANO ILUNDAIN (1997). Sobre los *diplà onómata* puede consultarse DA COSTA RAMALHO (1952). Entre las estrategias humorísticas sobre el lenguaje, corresponde puntualmente relevar el *aprosdoketón*, (es decir, el remplazo de términos esperables por opciones léxicas sorpresivas), estudiado por FILIPPO (2001–2002) y NAPOLITANO (2007). Acerca de la acumulación verbal, SPYROPOULOS (1974). Una atención especial merece el tratamiento aristofánico de los nombres propios, del que dan cuenta los textos de GHIRON-BISTAGNE (1989) y OLSON (1992); sobre el juego más particular con los teónimos, cf. GIL (1997).

12 Ya desde los tradicionales análisis de A. T. MURRAY (1891) y HOPE (1906).

13 Ver también SCHLESINGER (1937).

14 Como señala PLATTER (2007).

teóricos de la intertextualidad, como han mostrado los estudios sobre crítica literaria de SILVA (1987), SOUTO DELIBES (2000) y WRIGHT (2012).

En un trabajo único por sus características, TAILLARDAT (1962) ha señalado la importancia de lo que el lenguaje deja entrever en materia de imaginaria, dando cuenta –a través del relevamiento de variados ejes semánticos– de qué manera las piezas elaboran en sus versos un complejo sistema de referencias temáticas interesantes que permiten dar cuenta de un procedimiento consciente de múltiples alusiones superpuestas destinadas a reforzar las percepciones del público.

El teatro de Aristófanes juega de manera constante con los espectadores. Este contacto de la comedia con la realidad extradramática ha generado interesantes contribuciones.¹⁵ Partidarios muchos de la existencia de un verdadero quiebre de la ilusión dramática, o de su plena inexistencia,¹⁶ se han reconocido en las obras espacios privilegiados para la apelación al auditorio. Desde este lugar, las invectivas personales, como mecanismo cómico de violencia verbal hacia los políticos y asistentes del teatro y como disparador de la acción dramática hacia el público, también representan una estrategia consolidada y han sido estudiadas por ROSEN (1988) –quien se ocupó de analizar la proximidad compositiva de la comedia con la yambografía, actualizado en ROSEN (2013)–, DEGANI ([1987] y [1993]), TREU (1999), STARK (2004) y SAETTA COTTONE (2005). Son abundantes, asimismo, los trabajos que versan sobre la noción de *onomasti komoideîn* (es decir, del ataque verbal contra individuos identificados por el nombre) y sus implicancias en la *poïesis* aristofánica.¹⁷

En la Atenas clásica, la práctica teatral era vital para el funcionamiento de la *pólis*. La aparentemente masiva asistencia a las representaciones dramáticas¹⁸ daba cuenta

15 LASSO DE LA VEGA (1972) se ha encargado de explorar la compleja relación entre ficción y realidad que postula la comedia antigua.

16 En este problema se han concentrado, particularmente, SIFAKIS (1971) en sus comentarios introductorios, BAIN (1977), MUECKE (1977), CHANCELLOR (1979), CHAPMAN (1983) y SLATER (1995).

17 Cf. HALLIWELL (1984) y (1991a); SOMMERSTEIN (1996b); ROSEN (1988); ATKINSON (1992); CAREY (1994a); STOREY (1998); TREU (1999); AMMENDOLA (2001–2002); NAPOLITANO (2002); BIERL (2002); MASTROMARCO (2002); STARK (2004); SAETTA COTTONE (2005); GARCÍA SOLER (2013) y CHRONOPOULOS (2017).

18 Decimos “aparentemente” pues algunos autores han discutido recientemente esta afirmación. Acerca de los costos altos de las entradas y de la relativamente escasa capacidad de asientos, ver CSAPO (2007: 97–100) y las reflexiones complementarias que aporta GOETTE (2007: 116–121). Por supuesto, podría decirse que una cantidad de cinco o siete mil personas es de todos modos elevada (cabe afirmarse en términos comparativos que, hacia el 411, el número máximo de asistentes en la Asamblea era de cinco mil). Más allá del diferente nivel de participación en el teatro y en los tribunales (a lo que nos referiremos más adelante), lo cierto es que los personajes y el coro de la co-

de que el espectáculo cómico no era un mero entretenimiento, sino un verdadero instrumento de publicidad colectiva.¹⁹ La riqueza de las obras cómicas permitía explotar esta interacción con el público, de modo que el género durante el siglo V se había vuelto una suerte de *comic* de lo que sucedía en la época, reflejo de personajes, costumbres y sucesos. Las obras de la comedia antigua nos sirven, por ello, no sólo para advertir el lugar que ocupaba el género en el ámbito urbano sino, incluso, para dar cuenta de la sociedad misma en que las piezas se inscribían, nuevamente, como un espejo que nos permite distinguir los entretelones de la vida cotidiana de la anti-güedad.²⁰

La obra de EHRENBURG (1957 [1943]) marcó un hito esencial en el intento por problematizar en la comedia las tensiones de los distintos estratos de la sociedad en la Atenas contemporánea, utilizando los textos como fuentes para la comprensión de la realidad económico-social en que los espectadores de las piezas estaban inmersos. KONSTAN (1995) ha logrado mostrar, en una actitud superadora, que si bien existen importantes condicionantes sociales que aparecen como latentes en las tramas de Aristófanes, lo cierto es que no es posible valerse de los testimonios que ofrece el género para reconstruir el marco social coyuntural.²¹

En la década de los 90, los estudios de género también han sido utilizados como modos de interpretación de la comedia antigua, y en este sentido los trabajos de TAAFFE (1993), FINNEGAN (1995) y LORAUX (1993) han elaborado interesantes aproximaciones al rol de las mujeres sobre el escenario desde una perspectiva feminista, dando cuenta de la imagen de los papeles femeninos y de su construcción teatral, respectivamente.²² También se ha dado lugar recientemente a una serie de reflexiones en torno de los esclavos y su funcionalidad en la comedia griega (AKRIGG & TORDOFF [2013]), complementando el panorama social.

Simultáneamente, también han cobrado especial importancia los estudios que,

media suelen dirigirse al público como si pudiera identificarse ese colectivo con el pueblo (*dêmos*) ateniense.

19 Muchos autores contemporáneos se han visto tentados a plantear un paralelismo entre el teatro ateniense y nuestros medios masivos de comunicación, en cuanto a la publicidad y a una suerte de posicionamiento político determinado. Cf. la lectura crítica y escéptica de HALLIWELL (1993).

20 Cf. AUGER (1997).

21 Sobre la relación de la comedia aristofánica con la sociedad, se han manifestado también R. CANTARELLA (1969) y LONGO (1987).

22 Cf. LÉVY (1976). También corresponde hacer referencia a trabajos más puntuales respecto de la representación cómica de las mujeres, en las tres piezas femeninas, que quedan excluidas del *corpus* seleccionado para este libro; cf. SAÏD (1979), AUGER (1979), FOLEY (1982); ZEITLIN (1985); y McCLURE (1999).

reinterpretando la imagen de la realidad ateniense que subyace en las obras, se han preocupado por marcar la inversión que plantea la comediografía. Estas posiciones parten del hecho de que la comedia, como género, se imbrica en ese procedimiento permanente de transformación y trastorno, como si en escena se recreara un universo contrario al que se vive habitualmente.²³ Así, la escritura cómica se consolida a partir de la existencia de otra lógica distinta de la real, que triunfa en la representación, enfrente y en contra de los espectadores.

Esta particular característica de la comicidad pareciera llevar en su desarrollo una negación ínsita de los espacios culturales y sociales preestablecidos, del *establishment* comunitario; sin embargo, dentro de la sociedad se brindan los ámbitos necesarios de revolución, y la comedia encuentra en ambientes condicionados y previstos una aceptación que en nada se opone al conservadurismo tradicional. En términos bajtinianos, y aun cuando el crítico ruso no menciona la comedia antigua, autores como CARRIÈRE (1979), SUÁREZ (1987), GOLDBILL (1991), RÖSLER & ZIMMERMANN (1991), EDWARDS (1993), PLATTER (1993) y (2007) y VON MÖLLENDORFF (1995) se han referido a la comedia antigua como un espectáculo “carnavalizado”, amparado bajo ciertas condiciones en un área plena de liberación y de puesta en crisis de los valores que el sistema impone, pero que sin embargo no abandona su perfil institucionalizado (HENDERSON [1993: 314]). Así, el carnaval permite una superación temporaria de las jerarquías, supone un replanteo de lo serio-cómico en un verdadero mundo al revés (FARIOLI [2001]), en el que la comedia se nos presenta como una segunda vida, un rito no oficial, paralelo y negador; sin embargo, es inherente a la oficialidad de la *pólis* y la afirma. La comedia, entonces, nos introduce en un mundo invertido que echa luz sobre los componentes básicos de la cotidianeidad desde un punto de vista antagónico y contradictorio, postulando un universo otro que sin embargo pretende repercutir fuera de la escena.²⁴

Siguiendo la línea de CORNFORD (1914), esas contradicciones que plantea la comedia entre la realidad refractada y el universo extra-escénico pueden explicarse en función del origen ritual-religioso del género. En efecto, la profunda imbricación de lo cómico con sus orígenes religiosos se percibe en un juego permanente con el sustituto mítico (A. M. BOWIE [1993]) y, puntualmente, con la lógica subversiva prove-

23 LASSO DE LA VEGA (1972) y ROSELLINI (1979: 26). THIERRY (1986: 95) sostiene que en la comedia se ponen en evidencia “les rapports et les contrastes entre deux plans: la réalité quotidienne qui reste à l’arrière-plan, et une fiction scénique présentée sur scène comme une nouvelle réalité qui n’obéit plus aux normes habituelles, ces deux plans s’entrelaçant tout au long de la comédie.”

24 Sobre las particularidades de la construcción cómica de un mundo utópico, cf. AUGER (1979); BERTELLI (1983); RUFFELL (2000) y SOMMERSTEIN (2005b), *inter alias/os*.

niente de las celebraciones dionisiacas de las que se supone se derivó la comedia en su génesis, como intentan mostrar RECKFORD (1987) y RIU (1999).

El trasfondo dionisiaco también se explica en la ritualidad de la presentación del espectáculo cómico en las festividades dramáticas, como ha estudiado en varios trabajos PICKARD-CAMBRIDGE (1927), (1946) y (1968). En ese sentido, la comedia fue interpretada como un espacio físico delimitado y concreto que, a través de la propia escena, estructuraba y definía categorías. También estos aspectos fueron objeto de estudio por parte de una crítica interesada, esencialmente, en la semiótica espacial del teatro²⁵ y en la problemática específica de la escenificación cómica y del ambiente en que se desarrollaba la acción de cada pieza (DEARDEN [1976]).

Los individuos involucrados con la puesta en escena cumplen, de acuerdo con la bibliografía, un papel central. Así, en ese contexto de representación se ha advertido que –frente a la figura del autor, que es única y central– parecen construirse dos multiplicidades enfrentadas pero complementarias: los actores–personajes y los espectadores. En cuanto a los personajes, por caso, es preciso destacar el célebre libro de WHITMAN (1964) –todavía vigente aunque en algunos aspectos superado– que caracteriza la figura del héroe cómico a lo largo del *corpus* aristofánico.²⁶ En un juego con el disfraz, también se han relevado mecanismos de comicidad en Aristófanes vinculados con la explotación de las vestimentas y modos de presentación de los actores sobre el escenario, como han estudiado STONE (1977) y MUECKE (1982). Aunque menos analizados, los actores cómicos, por su parte, han sido objeto de estudio por parte de LANZA (1989).²⁷

Si bien no podemos hablar de los personajes de la comediografía aristofánica como verdaderos “caracteres” en el sentido de Teofrasto, la crítica ha encontrado –en cambio– algunas figuras prototípicas en la comedia antigua.²⁸ Así, por ejemplo, la

25 Acerca del espacio de actuación y de representación como categorías importantes en la comedia antigua –un tema de desarrollo relativamente reciente en la crítica–, encontramos, tras el trabajo liminar de RUSSO (1994 [1962]), los aportes de RONCORONI (1994), MARZULLO (1989), LONGO (1989), LANZA (2000), LÓPEZ EIRE (2000), THIERCY (2000), JAY-ROBERT (2003), SÁNCHEZ GARCÍA (2006) y N. J. LOWE (2006), *inter alias/os*.

26 También puede citarse a DEL CORNO (1997). Acerca de los problemas de distribución de líneas entre los propios personajes, J. C. B. LOWE (1962) y THIERCY (1992). Sobre el papel central del protagonista, ver GRILLI (1992).

27 Acerca de los actores en la comedia, cf. MACDOWELL (1994); en términos generales y no limitados al género, pueden consultarse además los volúmenes colectivos de EASTERLING & E. HALL (2002) y HUGONOT, HURLET & MILANEZI (2004).

28 ROBSON (2006: 55–57). A pesar de ello, un estudio de la caracterización de los personajes dramáticos puede ser útil para comprender los tipos de la comedia antigua que forman parte de su estructura como género (SIFAKIS [1992: 135]).

limitada presencia de actores en escena llevaba a una reiteración del esquema general de distribución de personajes y, a pesar de sus aparentes diferencias en superficie, puede reconstruirse un patrón de acciones que se reitera, a muy grandes rasgos, a lo largo de las obras: la primacía de un *protagonistés* o primer actor, secundado habitualmente por un *deuteragonistés* y contrapuesto a personajes menores que de modo sucesivo pondrán en crisis a lo largo de la comedia su superioridad y su triunfo final.²⁹

Continuando con los diversos roles cómicos desempeñados sobre el escenario, BIERL (2001) ha logrado hacer hincapié en la importancia fundamental del coro en la comedia antigua, que también cumplía una función significativa dentro de la puesta en escena. En efecto, el coro constituía un elemento fundamental, como un instrumento propio del universo teatral, para establecer el límite que el drama como institución se veía forzado a marcar entre los actores y el público. Los coreutas, así, concretaban esa expectativa de enlazar los intereses de los asistentes al teatro con las palabras de los personajes, involucrándolos y haciéndolos partícipes del espectáculo.³⁰

La acción dramática entonces se consolidaba en un intercambio verbal y gestual entre los actores y el coro, y de éstos hacia los ciudadanos.³¹ La participación del público ha sido relevada como un presupuesto para el funcionamiento del género (WALCOT [1971], P. D. ARNOTT [1989], WALLACE [1997]; SLATER [1999]; FERNÁNDEZ [2000]), pero todavía hoy resulta difícil generalizar acerca de quiénes formaban parte del auditorio típico de las representaciones aristofánicas. Poco puede afirmarse con certeza acerca de la composición del público teatral en la Atenas clásica,³² pero nadie deja de señalar su importancia esencial para la producción cómica. Incluso nuevas

29 Para un cuadro con la distribución de los personajes en las once comedias aristofánicas, ver TREU (1999: 22). Acerca de la construcción de los finales y el rol del héroe cómico en ellos, cf. NAPOLITANO (2015).

30 THIERCY (1999), por ejemplo, ha afirmado que la relación con el público se establece cuando los coreutas componen personajes identificables con los espectadores, mientras que –en cuanto representan figuras no–atenienses– se impedía integrar a la audiencia a la obra, lo cual no obligaba sin embargo a renunciar a la interpelación de quienes presenciaban la comedia.

31 Respecto de la relación entre la *comunicación interna* en la comedia de Aristófanes (entre personajes) y la *comunicación externa* (entre personajes y público), consultar KOWZAN (1983: 90–91).

32 Sobre el público, cf. GOLDHILL (1997) –quien trabaja sobre tragedia pero cuyas observaciones pueden extrapolarse al género cómico–; THIERCY (1987) y SOMMERSTEIN (1998b). Frente a quienes sostienen que las mujeres concurrían al teatro (cf. PODLECKI [1990]; GERÖ & JOHNSON [2001]), otros niegan el hecho (cf. N. G. WILSON [1982]; THIERCY [1987]). Acerca del tema, todavía hoy candente en la bibliografía, ver también GOLDHILL (1994) y especialmente ANDRISANO & PAVINI (2006), quienes concluyen que, si las mujeres asistían al teatro, aparecían invisibilizadas y eran tratadas como verdaderos objetos teatrales.

tendencias procuran estudiar el género no tanto desde la práctica del autor sino más bien desde la instancia de recepción (P. WILSON [2000]),³³ explorando los alcances de la competencia de los espectadores para decodificar las referencias (a veces incluso muy sutiles) incorporadas en las obras.³⁴

Una nueva perspectiva de análisis se alcanzó a comienzos de este siglo a través del reconocimiento del espectáculo cómico como *performance*. A partir de los tradicionales avances de TAPLIN (en especial, 1977), aplicados a la comedia,³⁵ un número de estudiosos se ha dedicado a discutir las propiedades inherentes al género a la luz de la dinamicidad propia de la puesta dramática.³⁶ Los trabajos de SLATER (2002), MCGLEW (2002), FERNÁNDEZ (2002), REVERMANN (2006) y HUGHES (2012) se orientan en esta línea, que presta especial atención al fenómeno teatral y a sus sentidos para la comprensión de las obras. Estrechamente vinculadas con este eje de la crítica hallamos algunas lecturas que relevan la técnica teatral (THIERCY [1986]) y las instancias de metateatralidad que presenta el *corpus* cómico.³⁷

La comedia antigua respondía a patrones muy precisos de organización interna, que estructuraba las partes en que se dividía, desde el ingreso del coro hasta su egreso, de modo bastante estricto. Una serie de trabajos ha prestado atención a la exploración teórica y sistemática de los aspectos intrínsecamente formales y estructurales de las comedias. Siguiendo la línea instaurada ya por ZIELIŃSKI (1885),³⁸ MAZON (1904b) y PICKARD-CAMBRIDGE (1927), se dieron a conocer, a partir de la identificación de las diversas partes esenciales de la comedia (cf. ZIMMERMANN [1987], SIFAKIS [1992] y RODRÍGUEZ ALFAGEME [2008]), estudios específicos sobre el *agón* –GELZER (1960)–,³⁹ la *párodos* –ZIMMERMANN (1996)– y la *parábasis* –SIFAKIS (1971), MASTROMARCO

33 Sobre las expectativas de la audiencia, consultar MACDOWELL (1995).

34 Cf. HARRIOTT (1962); FRANCO (1988).

35 Cf. TAPLIN (1993), que estudia la dimensión visual de la comedia a partir de las imágenes que ha transmitido la cerámica pintada acerca de la representación dramática.

36 Cf. WILES (2000), para el teatro griego en general.

37 Ver KOWZAN (1983: 83). “Old Comedy is ubiquitously self-referential: Aristophanes is probably the most metatheatrical playwright before Pirandello” (TAPLIN [1986: 11–12]). Acerca de la gran reflexividad de Aristófanes sobre su propio trabajo como arte, ver BREMER (1991). Sin embargo, se ha dicho que muchas veces algunos comentarios de Aristófanes sobre su arte no parecieran deberse a una voluntad expresa de reflexión seria sino más bien a la voluntad de provocar risa (R. MURRAY [1987]).

38 Este autor fue quien estableció las nueve partes constitutivas del *agón*, fundándose en trabajos previos de ROSSBACH y WESTPHAL.

39 Este es, en términos generales, el único texto que se dedica a un trabajo completo del *agón* en la comedia, frente a aquellos que encaran su estudio en la tragedia, entre los cuales hallamos las aproximaciones diferenciadas de DUCHEMIN (1945) y M. LLOYD (1992).

(1987), DA SILVA DUARTE (2000) y los excelentes estudios de HUBBARD (1991) e IMPERIO (2004) que permiten advertir los significados de estos pasajes en el contexto de cada trama–, así como sobre la segunda parábasis en los casos en que aparece –TOTARO (1999)–. Acerca de los pasajes líricos en general, de gran riqueza poética y expresiva, han trabajado PRATO (1962), MOULTON (1981), ZIMMERMANN (1984–1987), McEVILLEY (1970), SILK (1980), PRETAGOSTINI (1989), KUGELMEIER (1996), PARKER (1997), CAREY (2013) y RAWLES (2013).⁴⁰ En muchos casos se parodia la estilística de los cantos culturales o conviviales.

El teatro cómico en Atenas se presenta, de acuerdo con lo ya señalado, como una manifestación esporádica de los antípodas de los esquemas de valores reconocidos en la sociedad, y de allí su naturaleza única.⁴¹ La crítica, en general, ha coincidido en destacar que la realidad del auditorio se ve, por esta única vez, desplazada en función de una contra–realidad escénica donde toda convención es reemplazada por su antítesis.⁴² El mundo al revés y la exageración como recurso que implanta el espectáculo de la comedia permiten expresar un reposo dinámico en el marco del régimen de una estática de poder y tienden a aplacar las disconformidades y brindar un pequeño intersticio para la crítica mordaz, intolerable en cualquier otra situación. Se trata, podría afirmarse, de un cambio que nos enfrenta a la feliz relatividad de todo ordenamiento, y a la ruptura definitiva de las fronteras creadas.

Un buen número de trabajos se ha encargado de señalar hasta qué punto el *corpus* aristofánico se funda en el cruce entre un objetivo típicamente humorístico (producir risa entre los espectadores) y una finalidad seria, tema recorrido –por ejemplo– en las diversas contribuciones presentes en el volumen de ERCOLANI (2002a) sobre el valor de lo serio–cómico o en el más reciente trabajo de GEORGOUSI (2015).⁴³ Intentando

40 Sobre la música en la comedia antigua, más específicamente, ver ZIMMERMANN (1988) y MOUTSOPOULOS (2000).

41 Es interesante dar cuenta de los diversos estudios sobre proyección de la comediografía antigua en la literatura posterior, especialmente teniendo en cuenta la dificultad de recrear mediante una adaptación al contexto del momento de producción; cf. SOLOMOS (1974). También VAN STEEN (2000), quien se ocupó de estudiar las representaciones en la Grecia moderna, HOLTERMANN (2004) en la Alemania del siglo XIX y E. HALL & WRIGLEY (2007), en el marco de un proyecto mayor vinculado con un estudio de las versiones teatrales basadas en Aristófanes alrededor del mundo. Las más reciente visiones de conjunto sobre la recepción aristofánica son las de WALSH (2016) y GIOVANNELLI (2018).

42 Este procedimiento es constante y nos enfrenta con la lectura de estos nuevos valores que “...la comédie d’Aristophane présente comme une force capable de perturber sournoisement de l’intérieur le fonctionnement réglé des codes qui régissent la vie de la cité” (ROSELLINI [1979: 28]).

43 PLATTER (2007) ha considerado que esta oposición entre lo “político” (serio) y lo “no-po-

dar una definición de la comedia a partir de la visión del autor sobre su propia obra, SILK (2000a: 301–349) también ha contribuido a echar luz sobre la escenificación cómica de los asuntos serios de la *pólis*. Más recientemente, ORFANOS (2006) ha mostrado hasta qué punto existe en Aristófanes una suerte de pedagogía de la risa, que instaure el aparato cómico como un instrumento didáctico (cf. THIERCY [1986]). De modo original, ROBSON (2006) encaró su estudio sobre la comedia desde los fundamentos de la teoría del humor.⁴⁴

Pero el reír presupone siempre un conocimiento compartido del mundo real sin el cual las bromas pierden su fundamento y su eficacia, y la comedia antigua se afianza en una verdadera dimensión cívico–política compleja que corresponde a la Atenas extra–escénica. Este condicionamiento externo, no obstante, ha dado lugar a interpretaciones variadas entre los autores.

Los vínculos que instaure la comedia antigua con la realidad política, que nos interesan particularmente en este libro, han dado lugar a un álgido intercambio de opiniones desde el trabajo seminal que G. MURRAY (1933) le dedicó al tema. Es frente a esta postura que reaccionó GOMME (1938) al polemizar intentando demostrar que no había una relación estrecha entre Aristófanes y la política.⁴⁵ Enfocado en la misma problemática, más recientemente HENDERSON (1998b) sostuvo, en contra de la postura antipolítica, que el comediógrafo utilizó el género dramático como un instrumento de protesta cívica y –a la vez– de instrucción del pueblo. Llevando esta lectura política al extremo, por su parte, VICKERS (1997 y 2015) ha pretendido entender toda la comediografía antigua a la luz de los acontecimientos históricos de la ciudad en plena guerra del Peloponeso, identificando figuras reales como Alcibíades, Pericles o Aspasia detrás de cada uno de los personajes del drama. En medio del fuego cruzado existen posturas más intermedias, como la sostenida por DE STE. CROIX (1972), que reconocen un conservadurismo moderado en Aristófanes: el comediógrafo recurrió a la comedia –incluso teniendo en cuenta su finalidad primaria– como un vehículo

lítico” (humorístico) es falsa, en tanto la comedia estructura estos elementos de modo voluntariamente ambiguo, multiplicando los vectores cómicos en trayectorias distintas (de allí que hable de los efectos centrífugos del género). Recientemente CANFORA (2017: 473) concluyó su volumen sobre la política en Aristófanes reconociendo que no puede pensarse en el poeta como un “intellettuale «organico»” pero tampoco como un “mero professionista della risata”.

44 Ver también RUFFELL (2011: 54–111). Acerca del rol del “sinsentido” en este efecto humorístico, cf. KIDD (2014).

45 En esta línea se posiciona también HEATH (1987), quien sostuvo que, tratándose de un mecanismo de comicidad, el *corpus* aristofánico no puede entenderse como un alegato político con sustento verdadero sino como una mera ‘forma de entretenimiento’. Sobre este tema, cf. también MCGLEW (2002).

de expresión para sus propias apreciaciones políticas.⁴⁶ Más recientemente, SIDWELL (2009) ha intentado con suerte dispar leer la “política” presente en las obras aristofánicas a la luz de constantes referencias a las polémicas literarias (los “intertextos metacómicos”) con Éupolis y Cratino. También TELÒ (2016) se ha centrado en el rol aristofánico dentro del canon literario ateniense de comediógrafos.

Sin duda, la comedia antigua presenta como una particularidad especial esa estrecha vinculación con la comunidad de su tiempo. De allí que la crítica haya considerado que sus ejes temáticos más recurrentes puedan explicarse a la luz de las circunstancias culturales y sociales de la época de su producción. Una preocupación constante por el universo de la *pólis*, que se había ya asentado como el modo de organización política democrática por antonomasia, subyace a cada una de las obras aristofánicas. Tan estrecho, por cierto, es el punto de contacto entre la consagración de la comedia antigua como género popular y la supremacía de la ciudad-Estado que algunos postulan que la *pólis* y el drama cómico eran fenómenos interdependientes. A tal extremo puede llegar esta conexión que, en lugar de hablar de comedia antigua (que solo da idea de una periodización histórica) LESKY (1976: 447) consideraba preferible en algunos contextos recurrir a la noción de *comedia política* ya que con ella se traducían el “enlace íntimo entre estas piezas y la vida íntegra de la *pólis*, enlace tan estrecho como no se encuentra en otras esferas de la producción literaria de los griegos”.

En el marco del sendero avanzado por las/os filólogas/os y especialistas respecto del nexo específico con la realidad histórica y del trasfondo político que penetra cada obra y que traduce cada trama, creemos que deviene interesante preguntarse por la manipulación del sustrato jurídico y sus potenciales efectos cómicos en Aristófanes. A pesar del interés que puede suscitar dicha empresa, advertimos muy pocos trabajos

46 Acerca de la relación de Aristófanes con la política, las posturas han sido variadas; cf. ERBSE (1982), SPIELVOGEL (2003) y ZIMMERMANN (2006b). VAN STEEN (2007) realiza una síntesis del estado de la cuestión, concluyendo que, metodológicamente, el *corpus* cómico no autoriza un análisis uniforme ni permite llegar a conclusiones definitivas. Este intenso debate respecto de la ideología del autor ha sido recientemente retomado en nuestro medio por GALLEGÓ (2018: 56–58) y SCHERE (2018: 53–55). Coincidimos con LOSCALZO (2010) cuando propone que la finalidad de la comediografía aristofánica era lograr que la democracia funcionara a partir de una alerta de conciencia política a sus conciudadanos: la participación efectiva de los *polítai* en los asuntos de la ciudad se presenta como único camino para el restablecimiento de lo político. Como sostiene MACDOWELL (1995: 353), lejos de querer derogar los órganos participativos de la ciudad, Aristófanes pretende tornarlos más democráticos. En efecto, consideramos evidente el carácter profundamente democrático de la comedia aristofánica, como bien señala OLSON (2010: 63–67). Acerca de la ambigüedad del término *δημοκρατία* en sus obras y su impacto político (lo que preanuncia los debates y las elaboraciones teóricas que se propondrán a lo largo del siglo IV), ver LAURIOLA (2017).

sobre el derecho entre los textos dedicados a relevar las características salientes de la comedia antigua.⁴⁷ En efecto, todavía hoy es notoria la ausencia de monografías o estudios generales abocados a explorar los vínculos establecidos entre la risa y la justicia ateniense o centrados en reflexiones concretas sobre el conjunto de las representaciones cómicas acerca del universo jurídico.⁴⁸

Con la comprensible excepción de algunas tesis de grado o maestría –incompletas y parciales–,⁴⁹ de ciertos textos específicos sobre *Avispas*⁵⁰ y de otros escasos trabajos muy aislados sobre pasajes de diversas comedias,⁵¹ pocas contribuciones han brinda-

47 Destaquemos aquí, simplemente, que –si bien no se trata de contribuciones sobre el ejercicio de la justicia– hay algunos trabajos que presentan reflexiones acerca de la relación entre la comediografía antigua y la retórica; además de GELZER (1960), puede mencionarse a MURPHY (1938), LONG (1972), HARDING (1994), USHER (1999: 20–21), ZANETTO (1999) y MAJOR (2013). De acuerdo con SAETTA COTTONE (2005: 54), Aristófanes ofrece una parodia del discurso retórico: “La commedia si costituisce anche in dialogo con la retorica, ma il rapporto che essa stabilisce con tale pratica discorsiva non può essere descritto nei termini della semplice analogia. La parodia è forse uno dei concetti più appropriati a definire la situazione, ma mostra anch’essa i suoi limiti alla prova dell’analisi dei testi”. Con respecto a la relación del autor con el relativismo jurídico promovido por la sofística, sobre el que volveremos a menudo en este libro, ver SCHNELL (1940), DE CARLI (1971), CAREY (2000b), y NIEDDU (2000).

48 Esto lo ha relevado recientemente, de manera genérica, SILVA (2008a), aunque trabaja tanto con testimonios cómicos como trágicos. Distinto es el caso de la comedia nueva, tal vez por la posible influencia de estas alusiones jurídicas en la comediografía latina y las consecuentes discusiones respecto de la utilización del derecho ático o romano en autores como Plauto. Ello explica que las referencias menandreas al derecho hayan sido objeto de discusión en numerosas oportunidades. Podemos mencionar, entre otros hitos bibliográficos, los trabajos de NOSEL (1924) TAUBENSCHLAG (1924), PRÉAUX (1960), PAOLI (1961), KARNEZIS (1977), MACDOWELL (1982b), MACBROWN (1983), KLINGENBERG (1984) y, un poco más recientemente, el prolijo trabajo de SCAFURO (1997) inspirado por las tendencias que ven en el derecho ático un sistema jurídico más vinculado al procedimiento que a la sustancia. Su interés radica en examinar los modos de solución de controversias que plantean los testimonios cómicos de Menandro y la *palliata* romana.

49 Cf. SCARDUELLI (1995–1996), quien ha trabajado con exclusividad sobre los aspectos estrictamente judiciales (sin hacer un relevamiento ni proponer interpretaciones de las piezas) y FAVREAU (1995), que estudió los diferentes aspectos de la idea de justicia en el conjunto de las obras.

50 Sobre *Avispas*, por ejemplo, podemos citar los artículos de BOEGEHOLD (1967), BOROWITZ (2001), el libro de PADUANO (1974) o el volumen colectivo de CUSSET & HAMMOU (1999). Además, por supuesto, las notas a la excelente edición crítica de MACDOWELL (1971).

51 Es el caso, por ejemplo, de la tesis doctoral de SENS (1991), que se encarga de relevar las alusiones jurídicas en *Asambleístas*. En torno de *Acarnienses*, BORTHWICK (2000) ha prestado atención a los reflejos literarios de un juicio real; sobre *Aves*, puede citarse el trabajo de TURATO (1971–1972) acerca de las normas no escritas; sobre *Nubes*, el de HARRIS (2002) que revela la importancia de la

do recientemente una visión de conjunto sobre la importancia del vocabulario jurídico en el *corpus* aristofánico y ninguna de ellas con un grado de sistematización que permita generar una conclusión fundada.⁵² Asimismo, puede advertirse finalmente que en los últimos volúmenes publicados sobre las relaciones entre teatro y derecho en el mundo grecorromano tampoco se incluyen, a pesar de los títulos, trabajos que se dediquen de modo genérico a la comedia antigua.⁵³

Finalmente, los libros generales sobre derecho ático, si bien en algunos casos mencionan de modo breve la comedia como fuente literaria, no profundizan en el tema,⁵⁴ en gran medida por considerar que, en tanto procuraba generar risa, se trató de un género poco fiable para la transmisión de datos concretos sobre la realidad jurídica ateniense. Postulamos precisamente que, para provocar divertimento, las burlas y bromas propias de la comediografía antigua requerían un conocimiento de base compartido. Nadie se ríe si no comprende el distanciamiento que el humor produce respecto de la realidad. Esto explica que el análisis de los usos y abusos del derecho en

terminología legislativa en unos versos en boca de Fidípides y el trabajo de MACDOWELL (2010) sobre la problemática jurídica de las deudas.

52 Cabría sumar aquí otros escasísimos trabajos como los de OKÁL (1968, en eslovaco), CAREY (2000a), CUNIBERTI (2011), WOHL (2014) y nuestra resumida contribución en BUIS (2014), que retoma las líneas principales de muchas publicaciones que hemos escrito desde 2001 y que constan en la bibliografía final de este libro. SILVA (2005), por su parte, ha trabajado la cuestión de las normas y disposiciones aplicables a la regulación del sexo en la comediografía. También ofrecen algún aporte parcial DEKAZOU-STEPHANOPOULOU (2005) y FLETCHER (2012a). Sin ocuparse de la cuestión jurídica *stricto sensu*, FERNÁNDEZ (2015) se interesó en explorar el alcance de la “justicia” como valor moral en las obras aristofánicas. El interesante capítulo de WALLACE (2005) en el *Cambridge Companion to Ancient Greek Law* sólo se focaliza en los asuntos legales que surgen de la libertad de expresión cómica y no avanza en el estudio del léxico forense.

53 Es el caso del volumen editado por E. CANTARELLA & GAGLIARDI (2007). En el texto de HARRIS, LEÃO & RHODES (2010) hay un solo trabajo dedicado al tema, a cargo de MACDOWELL (2010: 147–157). A pesar de su nombre genérico, este texto solamente se focaliza en *Nubes*. La recopilación reciente de las publicaciones de MacDowell, cuyo título también parece suponer el cruce entre la comedia y el derecho, separa los trabajos en compartimentos estancos. (ARNAOUTOGLU, I., K. KAPPARIS & D. SPATHARAS [2018]).

54 Aunque no rechazaron el drama cómico como fuente para la comprensión del derecho ateniense, los estudiosos anteriores, cuando mencionaban los poetas de la comedia antigua (e.g. SWOBODA [1893]; S. C. TODD [1993: 40–42]), no se ocuparon de manera específica de los problemas más fundamentales referidos a las referencias jurídicas en los textos. En el relevamiento bibliográfico llevado a cabo por SUNDAHL, MIRHADY & ARNAOUTOGLU (2011), el material disponible referido al cruce entre derecho y comedia en la antigüedad griega solo ocupa cinco páginas (pp. 72–76) de las 657 totales que contiene el libro.

la escena aristofánica no sólo sea fructífero para los estudiosos del teatro antiguo, sino que resulte altamente productivo para quienes se ocupan de reconstruir las particularidades del orden normativo ateniense o se interesan por la historia de los derechos antiguos.

2. La normatividad y el derecho en Atenas

Si bien existen algunos intentos aislados previos, podría decirse que los pasos iniciales que proyectaron sistemáticamente el derecho griego como disciplina de estudio se remontan a fines del siglo XIX y comienzos del XX d.C.⁵⁵ En ese momento se publica en Francia la monumental obra de BEAUCHET (1897) y en Alemania los volúmenes del trabajo de LIPSIVS (1905–1915), que brindaron por primera vez una visión de conjunto respecto de las problemáticas de base vinculadas con el derecho ateniense.⁵⁶ No obstante, es preciso dar cuenta del perfil profundamente romanístico de estos esfuerzos, que intentaron explicar la naturaleza del derecho ático a la luz de los conocimientos sistematizados del derecho romano. Un ejemplo de esta imbricación teórica, proyectada pronto a la Atenas clásica, se percibe en la gran obra de MITTEIS (1891), que aborda el análisis de los papiros del período alejandrino para descubrir un cruce de elementos grecorromanos en el derecho vigente en el Egipto ptolemaico.

El siglo XX experimenta desde sus primeros años el surgimiento de las escuelas nacionales de estudio del derecho griego, especialmente a partir de la figura representativa de GERNET⁵⁷ en Francia y de PAOLI⁵⁸ en Italia. Por su parte, también autores alemanes comenzaron a explorar diversos aspectos puntuales del derecho, produciendo monografías tanto de derecho público⁵⁹ como privado.⁶⁰ A partir del surgimiento de variadas tradiciones nacionales, el estudio del derecho griego fue encontrando sostén en diversos contextos de producción teórica. Mientras que la tradición francesa se fundamentó esencialmente en una visión del derecho esencialmente signada por su contexto social de aparición (a través de una suerte de antropología jurídica de la historia antigua), las escuelas italiana y alemana canalizaron el interés por el universo

55 TALAMANCA (1994).

56 Es interesante destacar, siguiendo a MAFFI (2006) y (2007), que precisamente en esta época se produjeron dos grandes descubrimientos que provocaron un interés concreto en la cuestión jurídica dentro de la historia griega: la *Constitución de los Atenienses*, atribuida a Aristóteles (1891), y el llamado Código de Gortina en Creta (1882).

57 GERNET (1917) y (1955).

58 PAOLI (1930), (1933) y (1976).

59 BUSOLT & SWOBODA (1920–1926); KAHRSTEDT (1922) y (1934).

60 PARTSCH (1909); LATTE (1920); WEISS (1923); STEINWENTER (1925).

judicial de los atenienses a partir de los centros de investigación específicos en derecho y fueron los juristas sus principales cultores.⁶¹

El año 1971 marca un hito en los estudios “iusgrecísticos” porque indica la primera reunión de un selecto grupo de estudiosas/os de la disciplina en Rheda (Bielefeld), Alemania, convocado por Hans Julius WOLFF, en un *Symposion* sobre historia del derecho griego y helenístico, que en sus casi cincuenta años de trayectoria constituye un foro de trascendencia en el desarrollo de la materia.⁶² En los orígenes de dicha sociedad también figuraban los nombres de MÉLÈZE-MODREJEWSKI –que promovió en Francia los estudios papirológicos y los trabajos sobre derecho helenístico– y BISCARDI, sucesor de PAOLI en Italia.⁶³ Estas/os autoras/es representan lo que podríamos llamar una *aproximación disciplinar jurídica* al fenómeno del derecho ateniense; esta orientación, como vimos, fue seguida de cerca por la escuela germana y por juristas de la escuela italiana, que han ampliado sus trabajos hacia el derecho griego como consecuencia de sus intereses e investigaciones previas vinculadas con el derecho romano.

Frente a esta modalidad de trabajo, hallamos una tendencia contemporánea focalizada en una *aproximación disciplinar histórico-antropológica*, con sede fundamentalmente en Francia (lo que conocemos como la Escuela de París). La tradición griega, por su parte, ha sido llevada adelante en esencia por juristas especializadas/os en historia del derecho.

Un punto de inflexión interesante en el desarrollo de los estudios en materia de derecho griego se produjo a partir del VIII *Symposion*, que tuvo lugar en California en 1990. Junto con una perspectiva tradicional claramente europea, signada por una interpretación de las disposiciones jurídicas helénicas desde una lectura estrictamen-

61 En Alemania podemos recordar, entre los primeros expertos, a PRINGSHEIM (1950) y a TAUBENSCHLAG (1955).

62 De estos encuentros se han publicado a la fecha ya veinticinco célebres tomos de *Symposion. Vorträge zur griechischen und hellenistischen Rechtsgeschichte* (Akten der Gesellschaft für griechische und hellenistische Rechtsgeschichte n° 1–25), Köln / Weimar; 1975–2016. Acerca de un balance de la importancia de estos encuentros y de sus correspondientes publicaciones, ver E. CANTARELLA (2006). Desde hace dos décadas, el estudio del derecho ático se ha visto impulsado por la creación de dos revistas especializadas en Italia: *Dike. Rivista di storia del diritto greco ed ellenistico* (E. CANTARELLA & A. MAFFI [eds.]), publicada desde 1998 en Milán [ISSN 1128–8221] y *Rivista di diritto ellenico (RDE)*, publicada desde 2011 por Edizioni dell’Orso en Alessandria [ISSN 2239–6675]. Además, se ha puesto en línea un sitio web con información actualizada de la bibliografía que se publica sobre el tema; nos referimos a la página *NOMOS. Bibliography on Ancient Greek Law* (D. MIRHADY & I. ARNAOUTOGLU [eds.]), disponible en <http://www.sfu.ca/nomoi/>.

63 En Italia, luego asumió la centralidad de los estudios de derecho griego Eva Cantarella en la Universidad de Milán.

te jurídica –en las escuelas italianas y alemanas– o antropológica –en el caso de las escuelas francesas–, pero siempre justificada en un centrismo continental, aparece aquí una serie de estudios novedosos que postulan una visión distinta, introducida por expertas/os anglosajonas/es, que provienen de la sociología del derecho, la ciencia política, la historia política y de las instituciones o los estudios culturales. En general, estas/os autoras/es consiguen mostrar hasta qué punto el derecho en la antigüedad griega debe comprenderse como un producto social, condicionado por la comunidad en la que se inscribe; representan –en nuestra opinión– una suerte de *aproximación disciplinar político-sociológica* al estudio del derecho griego.

En este trabajo, de naturaleza eminentemente transdisciplinaria, abrevaremos en estas tres aproximaciones, que consideramos complementarias y de ningún modo excluyentes. Esta partición de criterios de interpretación sobre la que haremos recaer nuestro análisis, hay que decirlo, tiene una razón de ser. En efecto, la pluralidad de aproximaciones al mismo objeto de estudio que parece instalarse al examinar el “derecho griego” se explica por la falta de organización teórica del material jurídico entre los propios antiguos, a diferencia del progresivo desarrollo sistemático y codificado del sistema romanístico durante los siglos posteriores al nacimiento de Cristo. En efecto, la heterogeneidad de los métodos de acceso al material y el relativo desinterés suscitado por el derecho griego como objeto de estudio hasta el siglo XX se explican por la escasa proyección del pensamiento jurídico helénico en la posteridad y por el estado fragmentario de la información que poseemos, puesto que los testimonios son escasos y cada ciudad-Estado se manejaba con su propia normativa.⁶⁴

Lo cierto es que las tres grandes obras monográficas que reinstalan la discusión en la materia en las últimas décadas –nos referimos a los manuales de A. R. W. HARRISON (1968 y 1971) y MACDOWELL (1978), así como al trabajo de S. C. TODD (1993)–⁶⁵ se ocupan con exclusividad del derecho ático.⁶⁶ La explicación de esto es clara en nuestra opinión: es precisamente de la ciudad de Atenas de donde poseemos hoy mayor información, principalmente del período clásico (siglos V y IV).⁶⁷ Los trabajos de

⁶⁴ Cf. Mossé (2007: 133).

⁶⁵ En el caso de S. C. TODD (1993), es preciso decirlo, no advertimos un tratamiento comprensivo de los distintos temas que abarca el derecho ático, sino más bien un panorama bastante selecto de algunas de sus problemáticas debido a su interés específico en el orador Lisias. En particular, se trata de una obra que cumple bien la función de explorar de modo novedoso la “forma” del derecho ateniense, pero que no tiene por objetivo constituir un volumen teórico de referencia.

⁶⁶ Los estudios sobre derecho griego de la escuela anglosajona ya se habían iniciado con los libros de R. J. BONNER (1905), R. J. BONNER (1927), CALHOUN (1913), CALHOUN (1927) y R. J. BONNER & G. SMITH (1938).

⁶⁷ De estos dos siglos, a su vez, reconocemos que son muchos más los testimonios del siglo IV

TALAMANCA (1981) y BISCARDI (1982), por caso, también se concentraron en relevar las particularidades del ordenamiento jurídico ateniense.⁶⁸

Sin embargo, la crítica reciente parece plenamente convencida de que el estudio del derecho ateniense no puede realizarse, en su conjunto, de manera totalmente aislada de la realidad del resto de las *póleis* griegas: el hecho de su mayor desarrollo político-económico comparativo y de que tengamos hoy mayores testimonios no autoriza a aislarla de un contexto jurídico de época.⁶⁹ Siguiendo esta línea de pensamiento, y signados por una suerte de rechazo voluntario del tradicional atenocentrismo, autores como MARTINI (2001) o STOLFI (2006) han preferido hablar de “derechos griegos”, mientras que en los últimos años se han observado algunos estudios aislados que procuran encarar el estudio del derecho vigente en otras ciudades-Estado, como Esparta⁷⁰ o Gortina.⁷¹

El “derecho ateniense”, al que nos dedicaremos en este libro, abarca *todo el complejo entramado de normas formales e informales, así como las prácticas jurídicas que las acompañan, tanto en sus aspectos procesales cuanto de fondo, vigentes en Atenas a lo largo del período clásico*. No es ocioso volver sobre algunas consideraciones elaboradas por la doctrina y la crítica: cuando la bibliografía se refiere a normas y prácticas, se apunta a brindar un panorama que se refiera no solo a los planteos teóricos y escritos sobre las leyes (*nómoi*) y decretos (*pséphismata*) vigentes⁷² sino también a su aplica-

que hacen referencia al universo jurídico: la abundancia de pasajes en que los autores de ese siglo se dedican a examinar el derecho de la época, así como la cantidad de bibliografía crítica sobre ellos, es sin duda mucho mayor que la que corresponden al siglo V. En el siglo IV, por ejemplo, sobre todo a partir de la filosofía de Platón, Aristóteles y Teofrasto, encontramos la expresión *peri nómon* para hacer alusión a los comentarios sobre el tema.

68 Precisamente es lo que sucede también con el estudio de PALAO HERRERO (2007) que, con las profundas limitaciones que plantea en términos de análisis de fuentes originales, tiene al menos el mérito de ser la primera monografía reciente en castellano sobre derecho ateniense.

69 Por ello, consideramos un poco arriesgada la afirmación del “Prólogo” de CARTLEDGE, S. C. TODD & MILLETT (1990: xii) cuando sostienen: “All our contributors believe that classical Athenian law is best studied in its own right, as the legal system of a unique and political entity, rather than as a part of a general study of the development of Greek legal doctrines”. Creemos, por nuestra parte, que si bien un examen específico de la situación ateniense permite sin duda una mayor profundidad, en algunos aspectos la descontextualización puede acarrear serias dificultades.

70 Nos referimos al tradicional estudio de MACDOWELL (1986) y al trabajo de PANAGOPOULOS (1995).

71 Cf. LIPSIIUS (1909); WILLETTS (1967); PAOLI (1968); GAGARIN (1988); MAFFI (1997), *inter alias/os*.

72 Sobre la distinción fundamental –vigente en el siglo V– entre *nómos* y *pséphisma*, cf. QUASS (1971). En lo que se refiere al siglo IV, ver HANSEN (1978). Respecto de la evolución del complejo

ción real. Por su parte, al hablar de “aplicación”, es preciso ser cuidadosos puesto que la lógica cotidiana del derecho en Atenas no consistía tanto en “bajar” el derecho a los casos cuanto en relacionarlo con cada disputa en particular.⁷³ Por lo demás, debe decirse que el concepto de “derecho” también resulta estrictamente inapropiado para reflejar ese régimen regulatorio. Dado que el concepto de *nómos* no sólo abarcaba las leyes en particular sino además las prácticas consuetudinarias y las convenciones que imponían modos de conducta social, postulamos que la noción de “normatividad” puede quizás responder mejor a esta realidad que las fuentes históricas transmiten, en tanto permite englobar no sólo la dimensión legal formal sino además aquellas restricciones informales que acompañaban el plano más específico de las disposiciones legislativas.⁷⁴ Ello explica que, cuando definimos aquello que entendemos por “derecho ateniense”, hagamos referencia tanto al plano formal como a aquellas instancias informales que permiten pensar de modo más amplio en una dimensión normativa que excede las limitaciones de lo jurídico para dar cabida a otro tipo de códigos pautados de comportamiento, principios y estatutos regulatorios que sirven de patrones de actuación colectivos.⁷⁵ Todo este entramado, a nuestro juicio, integra lo que para un ateniense podía ser pensado desde lo que hoy identificamos bajo los parámetros de “derecho”.⁷⁶

La preeminencia del aspecto procedimental, puesta de manifiesto a partir del trabajo de S. C. TODD (1993), se advierte con claridad en el hecho de que, para determinados “delitos”, existían varias acciones posibles que la víctima o quien estuviese legitimado podía presentar ante la corte. Esta versatilidad ofrecida a los querellantes –sea porque tras la violación de una ley existía la opción de escoger entre varias

concepto de *nómos* y su especial rol en la política del siglo V para definir el funcionamiento normativo de la *pólis* democrática, ver OSTWALD (1969).

73 JOHNSTONE (1999: 1).

74 Acerca del concepto de “normatividad” aplicado al mundo antiguo, cf. DARBO-PESCHANSKI (2010).

75 Hemos presentado recientemente estas ideas para pensar la dimensión normativa del derecho interestatal en el mundo griego clásico en BUIS (2018a: 50–51). Sobre la importancia de las normas sociales informales o “extra-estatutarias” en el contexto de la administración de justicia ateniense, cf. LANNI (2010).

76 De más está decir que este ejercicio es, por cierto, anacrónico, en la medida en que el concepto “derecho” es una construcción moderna tanto en su contenido como en sus implicancias ideológicas. El ejercicio que proponemos aquí es sortear esa dificultad, con los recaudos metológicos que corresponden, para reflexionar en torno de lo que hoy identificaríamos como una dimensión jurídica en los testimonios que aporta la comedia aristofánica.

acciones a la hora de iniciar un juicio,⁷⁷ o porque eran numerosos los hechos que podían constituir violaciones según cada ley—⁷⁸ hizo que las/os críticas/os reconocieran la trascendencia social de la actividad judicial frente al derecho de fondo⁷⁹ y que advirtieran que todo trámite ante los jueces tenía por fundamento una casuística vinculada más que con el principio de legalidad con la idea de una equidad y justicia para el caso concreto.

La determinación de llevar una disputa a los tribunales correspondía al propio afectado, y en general respondía a una marcada tendencia a la litigiosidad;⁸⁰ la ausencia de fiscales y de un sistema estructurado de especialistas en abogacía hacía que nada en principio obligara a quien estuviese envuelto en una controversia a resolverla públicamente. Los motivos, entonces, que hacían que un hombre llevase un caso a la corte eran variados y, en todas las situaciones, la decisión de hacerlo —o la de abstenerse de ello— constituía un claro movimiento estratégico.⁸¹

No obstante, esta reflexión y cotejo de conveniencias tampoco están ausentes de las tácticas que actualmente se llevan a cabo en los tribunales respecto de las tramitaciones privadas, y la exagerada interpretación del hecho ha llevado a conclusiones a veces apresuradas: HARRIS (1994: 133), por ejemplo, ha sostenido que los tribunales en Atenas servían para reforzar y proteger la ley en vez de para terminar disputas, mientras que D. COHEN (1995) concluye señalando el fracaso de los tribunales a la hora de brindar soluciones a los conflictos.⁸²

Es cierto que en general los casos que se presentaban ante los jueces respondían en su gran mayoría a antagonismos de larga data y que, por ende, una sentencia no

77 R. OSBORNE (1985).

78 JOHNSTONE (1999: 7).

79 Esto explica el enorme caudal de textos dedicados al análisis concreto de las distintas acciones previstas en el derecho ático (cf. HANSEN [1976]): acerca de las acciones privadas —*dikai*— frente a las acciones públicas —*graphai*—, ver RUSCHENBUSCH (1969). Otros estudios se focalizan en la *ei-sangelía* (solamente en las últimas décadas, podemos citar a HANSEN [1975, 1976 y 1980], RHODES [1979], CARAWAN [1985], ANDRIOLO [1995–1996], DIMOPOULOS [2001], PECORELLA LONGO [2002]), la *antídosis* (THALHEIM [1877 y 1884], M. FRAENKEL [1883], FRANCOTTE [1895], GABRIELSEN [1987]), la *phásis* (MACDOWELL [1991], WALLACE [2003]), la *apagogé* (VOLONAKI [2000]), la *paragraphé* (WOLFF [1966]) y la *éphesis* (PAOLI [1950], RUSCHENBUSCH [1961], M. JUST [1965]), entre otras/os, que exploraremos de modo especial a lo largo de este libro.

80 Sobre este tema, CHRIST (1998).

81 JOHNSTONE (1999: 4 *et seq.*).

82 “Thus, to a significant degree the Athenian courts ‘failed’ in suppressing private conflict by providing binding and final resolutions of disputes. By their very nature they could not do so, for whereas disputes over particular transactions might be finally resolved, the feuds and rivalries played out before the courts were by their nature ongoing” (D. COHEN [1995: 194]).

lograba a menudo poner fin al enfrentamiento –conclusión que tampoco representaba muchas veces el objetivo buscado por las partes– pero consideramos que ello está lejos de querer decir que no existían “soluciones” esperables. Al ocuparse de las consecuencias de los litigios en la antigua Atenas, JOHNSTONE (1999: 8) sostuvo por su lado que no puede suponerse que las disputas se terminaran en arreglos establecidos judicialmente: las cortes funcionaban como modo de continuación de las disputas por otros medios, y en ellas se recurría a un enfrentamiento retórico destinado a convencer a los jueces respecto de la propia integridad y de la responsabilidad ajena. Los tribunales eran utilizados como lugar de discusión pública, y los litigantes procuraban hacer uso de los mecanismos jurídicos establecidos para perseguir sus propios intereses.⁸³ La falta de profesionalización de la actividad litigiosa permitía, en cierto punto, este *modus operandi* y condicionaba el ejercicio forense.⁸⁴

La centralidad de la labor procedimental en el sistema de justicia ateniense –aunque recientemente puesta en duda–⁸⁵ sigue siendo el punto de mayor desarrollo en la bibliografía publicada sobre derecho griego clásico. Partiendo de la importancia fundamental de la retórica judicial en la vida de la ciudad,⁸⁶ la administración del ejercicio del poder punitivo ha dado lugar a numerosos trabajos que destacan las características de la praxis forense, como es el caso de los trabajos de TRIANTAPHYLLOPOULOS (1966), LORAUX (1995), HUMPHREYS (1983) y de los recientes aportes de HARRIS & RUBINSTEIN (2004), E. CANTARELLA (2005b) y LANNI (2006). Una multiplicidad de trabajos se ha orientado hacia temáticas vinculadas con la dinámica de los juicios

83 Esto queda evidenciado en los testimonios que poseemos acerca de la existencia de sanciones a los procedimientos judiciales sin sustento: “The message conveyed by the penalties for frivolous prosecution should be clear: the Athenians did not want litigants to view the procedures created to prosecute public cases as just another means of pursuing private vendettas” (HARRIS [1999: 138]). Si esto es así –como creemos– se desprende que la utilización de los tribunales para la satisfacción de beneficios políticos personales constituía un serio problema.

84 Teniendo en cuenta, entonces, que el derecho ateniense era un producto del amateurismo, resulta problemático advertir hasta qué punto existía una verdadera jerga técnica en el contexto tribalicio. Nos ocuparemos de este problema en el Capítulo I; baste adelantar aquí que postulamos que el lenguaje del derecho era diferente del empleo vulgar de los términos y que en Atenas había un léxico especial –semitécnico cuanto menos– cuya presencia en los testimonios preservados se hace evidente en su contexto de aparición.

85 WALLACE (2018), por ejemplo, se ha preocupado por reinstalar la importancia del aspecto sustancial del derecho ático. También en el mismo volumen LANNI (2018) procura hacer lo propio al ofrecer una lectura “sociológica” del sistema jurídico ateniense.

86 Cf. BUTTI DE LIMA (1996), JOHNSTONE (1999), S. C. TODD (2005b). La litigiosidad ateniense es un *tópos* frecuente en la crítica, como señala DE ROMILLY (1991).

en Atenas, analizando a los individuos involucrados⁸⁷ o explorando aspectos de la formalidad de los trámites sometidos a tratamiento judicial.⁸⁸

Al examinar la bibliografía correspondiente, no resulta sorprendente que el género literario mayormente estudiado por los interesados en la problemática jurídica haya sido la oratoria, dado que los discursos forenses transmitidos constituyen un ejemplo concreto de alegatos judiciales que dejan al descubierto la riqueza de la retórica judicial.⁸⁹ El teatro, en cambio, ha tenido una suerte menos dichosa. Ni siquiera los volúmenes colectivos que han permitido avanzar los debates recientes de la disciplina han prestado particular atención al drama ateniense como fuente documental. Es cierto

87 Acerca de los litigantes, sus actitudes y comportamientos frente a los “adversarios” forenses, ver S. C. TODD (2002) y CARAWAN (1983). RUBINSTEIN (2000) ha escrito un libro brillante sobre los *synégoroi* u oradores de apoyo. BERS (1985), S. C. TODD (1990a) y TOULOUAKOS (1969) se refieren a aspectos específicos de la labor y de la figura de los jueces o *dikastai*. Finalmente, también hay estudios llevados a cabo para comprender el papel de los espectadores en los tribunales, como es el caso del artículo de LANNI (1997).

88 Un prolífico autor especializado en esta temática procesal –aunque hoy en día parte de sus interpretaciones han sido revisadas– ha sido DORJAHN (1928, 1930, 1935, 1937, 1938, 1941, 1952 y 1953). Con relación a los inconvenientes concretos respecto de la discusión sobre el carácter escrito u oral de los alegatos, cf. CALHOUN (1919), RYDBERG-COX (2003), HARRIS (2007) y LAVENCY (2007). PAOLI (1935) ha intentado demostrar el carácter inescindible de los juicios en Atenas, GERNET (1937) ha estudiado la naturaleza de las sentencias y varios autores –entre ellos, KINDSTRAND (1985), WORTHINGTON (1989 y 2003) y MACDOWELL (2000)– se han dedicado a examinar la duración de las diversas etapas del proceso. La problemática de la regla de relevancia en la argumentación judicial de las partes en el conflicto ha promovido interesantes reflexiones en RODGERS (1985), RHODES (2004a) y LANNI (2005 y 2006). R. J. BONNER (1905), SOUBIE (1973 y 1974), S. C. TODD (1990b), MIRHADY (1991a) y CAREY (1994b y 1996) han producido estudios fundamentales que analizan los medios de prueba disponibles para los litigantes. La función de la declaración de los testigos ha merecido estudios individuales como los de HUMPHREYS (1985), CAREY (1995b), MIRHADY (2002), RUBINSTEIN (2005) y THÜR (2005). Sobre la tortura judicial de esclavos –mecanismo para que pudieran brindar un testimonio válido– pueden leerse en conjunto las interpretaciones divergentes de HEADLAM (1893 y 1894), C. V. THOMPSON (1894), DORJAHN (1952, 1953 y 1971), GAGARIN (1996), MIRHADY (1996 y 2001) y la respuesta de THÜR (1996b). Finalmente, CALLAWAY (1993), MIRHADY (1991b), THÜR (1996a) y GAGARIN (2007) han publicado textos acerca de los juramentos forenses.

89 Cf. YUNIS (2005). Entre los estudios generales sobre la oratoria como género, pueden destacarse CANFORA (1978), WORTHINGTON (1994), USHER (1999) y CARAWAN (2007). Hay trabajos considerados centrales a la hora de analizar los diferentes oradores desde una perspectiva que hace hincapié en la cuestión jurídica, como sucede con los textos de GAGARIN (2002) sobre Antifonte, BATEMAN (1958) y S. C. TODD (2007) sobre Lisias, WORTHINGTON (2000) sobre Demóstenes, KENNEDY (1958) sobre Andócides, AVRAMOVIC (1997) sobre Iseo y WHITEHEAD (2000) sobre Hipérides.

que a veces, partiendo de su profunda vinculación con la oratoria,⁹⁰ la tragedia ha recibido de modo oblicuo algunas lecturas desde una óptica interesada en el derecho, interpretaciones que dan cuenta de análisis jurídicos específicos sobre diversas obras o pasajes correspondientes a Esquilo, Sófocles o Eurípides.⁹¹ La comedia, en cambio, no recibió un tratamiento semejante por parte de los estudiosos del derecho ático, con excepción tal vez de los trabajos aislados que discuten la polémica figura del delator (*sykophántes*),⁹² y ello dado que se trata precisamente de un personaje habitual en la escena aristofánica.⁹³

En los trabajos de derecho ateniense, la exclusión tradicional del drama, en general, y del género cómico, en particular, resulta sorprendente, del mismo modo en que llama la atención la desmedida confianza en la oratoria. Los discursos forenses que los historiadores del derecho suelen venerar no pueden ser tomados al pie de la letra: su carácter literario y su fuerte impronta ficcional los aproximan a las representaciones trágicas y cómicas mucho más de lo que a simple vista pudiera admitirse.⁹⁴ Por lo demás, en nuestra opinión, el teatro merece mayor interés entre los especialistas, en tanto puede develar un espacio de interacción capaz de reflejar una mirada distinta sobre la justicia en la práctica.

90 EDEN (1986) y BERS (1994).

91 A mero título de *racconto*, entre los distintos estudios parciales sobre las referencias jurídicas en la tragedia podemos mencionar a GARDIKAS (1923), GAGARIN (1975), BURNETT (1976), CERRI (1979), TSIKRIKAS (1995), BAKEWELL (1997), CARAWAN (1999) y (2000), DEMONT (2003), GÖDDE (2003), MIRHADY (2004), HARRIS (2004a), ALLEN (2005), JELLAMO (2005), LEÃO (2005), MOORE (2005), S. C. TODD (2005a) y CARRARA (2007). En castellano, se destacan trabajos como los de SCABUZZO (1999 y 2003), GASTALDI (2001 y 2005) y GAMBON (2003).

92 Cabe hacer alusión aquí al libro de LOFBERG (1917) –y su artículo posterior (1920)–, al ya célebre contrapunto de opiniones entre HARVEY (1990) y R. OSBORNE (1990), sobre el que volveremos en este libro, y a los trabajos de DOGANIS (2001 y 2007) y DARBO-PESCHANSKI (2007) sobre las características de la figura del delator que pueden inferirse a partir de la imagen brindada por los testimonios de Aristófanes. Acerca de las escenas de sicofantas en la comediografía antigua, que constituirán un eje privilegiado de nuestra lectura, cf. PELLEGRINO (2010).

93 TRIANTAPHYLLOPOULOS (1985) es quizás una *rara avis*, en la medida en que ofrece un prolijo estudio sobre el pensamiento jurídico griego que se esfuerza por abarcar diversos géneros textuales y por cruzar épocas históricas. Su influencia en la literatura posterior ha sido, sin embargo, reducida.

94 WOHL (2010: 17).

3. El teatro y los tribunales en Atenas: bases para una puesta en escena de la justicia en la Atenas clásica

Acabamos de advertir que el cruce entre, por un lado, los estudios acerca de la comedia aristofánica y, por el otro, aquellos focalizados en el derecho ateniense no han sido explotados suficientemente por la crítica. Encuadrada en una modalidad interdisciplinaria, nuestra propuesta intenta saldar esta cuenta pendiente y se orienta –como ya aclaramos– hacia un planteo sistemático que ofrezca una visión de conjunto respecto del doble vínculo que se establece entre ambos campos de estudio: en primer lugar, mostrar la utilidad de tomar en consideración la comedia antigua para dar cuenta de la naturaleza y particularidades del derecho ático de fines del siglo V; en segundo lugar, explorar los recursos cómicos que habilitan en Aristófanes una verdadera poética cómica de la justicia estructurada en torno del abuso de las normas jurídicas y de su desplazamiento en términos de hiperbolización, distorsión o transcontextualización.

El marco teórico básico que nos permite avanzar en la discusión de nuestra hipótesis encuentra fundamento en el inmenso caudal bibliográfico del movimiento crítico que estudia los vínculos entre el derecho y la literatura en general.⁹⁵ En efecto, la aplicación de las conclusiones de los trabajos recientes sobre la vinculación entre el universo judicial y la producción literaria puede ser ilustrativa para revisar desde una nueva óptica los textos antiguos, tradicionalmente excluidos del ámbito de interés de los especialistas en “*Law and Literature*”.⁹⁶ Es precisamente a partir de las estrategias de lectura que manifestaron quienes se han dedicado a explorar esa relación (en nues-

95 Nos referimos, esencialmente, al movimiento generalizado en los Estados Unidos a partir de los aportes iniciales de WIGMORE (1900 y 1907) –en lo que hace al derecho *en* la literatura– y CARDOZO (1924–1925) –en lo referido al derecho *como* literatura–. Es interesante leer, en este sentido, las célebres críticas realizadas por POSNER (1998 [1988]) al paradigma propuesto desde la escuela ‘economicista’ y las respuestas consecuentes de NUSSBAUM (1997 [1995]), orientadas al reconocimiento del derecho como una ficción ‘narrativa’ y a su ejemplificación mediante el caso específico de la novela. Sobre los múltiples niveles en que el fenómeno literario se asemeja a la práctica judicial, ver J. KERTZER (2010). Acerca de una historia de las distintas orientaciones nacionales en materia de estos estudios sobre “derecho y literatura”, esencialmente en Europa y América del Norte, ver el prolijo trabajo de SANSONE (2001).

96 Un ejemplo de la ausencia de estudios sobre la antigüedad griega a partir de esta perspectiva de “*Law and Literature*” puede advertirse en los dos volúmenes publicados por CORCOS (2000), donde solamente se dedican a Grecia tres páginas (149–151) de su total de casi mil trescientas. Sobre esta prospectiva de la relación entre derecho y literatura desde la vertiente de la historia y la antropología jurídica de la antigüedad, ver además las pocas páginas que incluye SANSONE (2001: 112–115).

tro caso, al hablar de literatura nos orientaremos a la ficción del drama cómico) que hoy resulta posible sustentar un proyecto como el que encaramos. Para ello, postularemos la necesidad de hacer hincapié en la noción de *performance*, que consideramos fundamental para comprender la naturaleza concreta del teatro cómico, especialmente en su relación con el mundo judicial, sobre el telón de fondo que proporciona el universo sociocultural y la cosmovisión democrática de los atenienses.

Llamamos ritual a un complejo codificado de conductas sistemáticas y reiteradas;⁹⁷ las normas que le dan sustento y origen tienen por objeto recrear y promover una serie de valores esenciales en el marco de una sociedad dada. El procedimiento judicial, entonces, se convierte en un ritual político por excelencia, ya que tiende a consagrar un orden conservador, a imponer el esquema tradicionalmente sostenido de poder y a la reafirmar la ideología oficial.⁹⁸ Las representaciones dramáticas también constituyen instancias rituales, ceremonias en donde cada uno ocupa un lugar predeterminado,⁹⁹ donde los actores y el público aparecen como claramente separados e identificados en el seno de un escenario preparado donde se distribuyen los espacios solemnemente;¹⁰⁰ la línea divisoria entre unos y otros, que da lugar a la ilusión dramática, funciona como límite entre la realidad cotidiana y la lógica argumental. Desde este punto de vista, el ritual es básicamente una actividad performativa¹⁰¹ y ello es fundamental para comprender la naturaleza del ejercicio judicial y las representaciones dramáticas en el contexto ático clásico.¹⁰²

En función de todo ello, procuramos expandir la perspectiva tradicional acerca de la representación del derecho *en* la literatura, que se ocupa de descubrir las alusiones jurídicas dentro de las obras, y del derecho *como* literatura, para explorar un vínculo quizás mucho más representativo en Atenas entre la práctica legal y el fenómeno literario del drama. Corresponde, en nuestra opinión, identificar un parámetro adecuado

97 D. I. KERTZER (1988: 9).

98 Cf. FOUCAULT (1975); GARAPON (1985) y GARLAND (1990).

99 Sobre el espacio físico como ambiente ritualizado que otorga sentido a acciones que de otro modo resultarían vacías, ver J. Z. SMITH (1987).

100 DUVIGNAUD (1965).

101 RAPPAPORT (1979: 175–176), BELL (1992: 37–46), JAMESON (1999: 321).

102 Precisamente, podríamos concebir el teatro y la justicia en la praxis cívica ateniense como verdaderos “rituales políticos” si seguimos la definición de BELL (1997: 128): “Political rituals can be said to comprise those ceremonial practices that specifically construct, display and promote the power of political institutions (...) or the political interests of distinct constituencies and subgroups”. *Contra*, SCULLION (2002), quien presenta una opinión mucho más restrictiva de la noción de ‘ritual’ al considerar inapropiada una expansión semántica capaz de incluir bajo el mismo término al drama y a todo un complejo de actividades muy distintas entre sí.

de análisis comparativo en el relevamiento de las *estrategias argumentativas*, la *organización estructural* y la *dimensión performativa* que comparten ambos espectáculos ritualizados.

Durante los siglos V y IV, es claro que el derecho y el teatro en Atenas conformaron áreas privilegiadas para la argumentación política. Tanto en los tribunales como sobre el escenario, los atenienses hacían efectivas sus habilidades de persuasión para atraer a la audiencia y a los jueces. En los dos ámbitos, la imposición de cierta representación social conducía a la ejecución de acciones deliberadas para convencer, esto es, para motivar a los interlocutores a adoptar un comportamiento particular. Se desprende de aquí que la interacción forense de alegatos legales y las discusiones agonísticas entre personajes frente a un público, construida sobre una presentación lógica y meditada de posiciones incompatibles, están igualmente signadas por recursos argumentativos.¹⁰³

El “agón” resulta útil, como término, para caracterizar el enfrentamiento discursivo que a lo largo del siglo V se conforma en torno de las antilogias retóricas. Este pasaje del vocabulario atlético de la lucha, simultáneamente, hacia el territorio de la guerra y de la dialéctica propia de la cosmovisión sofística¹⁰⁴ nos permite comprender la referencia a los *agónes* para indicar el contrapunto verbal central de las piezas teatrales, siguiendo una estructura codificada.¹⁰⁵ En una comunidad “agonística” como la griega, caracterizada por los concursos y las competencias, el debate se convierte pues en el hilo conductor de la vida social. Los tribunales traducen esta oposición dialógica en una dimensión de litigiosidad.¹⁰⁶ Y la escena teatral, por su parte, se convierte en un espacio de privilegio para representar entre sus personajes una disputa de intereses o visiones, que progresivamente se va convirtiendo en una dimensión inherente al propio género dramático.¹⁰⁷

Creemos que la influencia mutua entre los pleitos y los textos dramáticos sólo se comprende si ambas actuaciones se enmarcan en un verdadero *esprit de l'époque*. En tiempos democráticos, se pone en evidencia que la acción civil podía ejercitarse a

103 DUCROT (1972: 12) y PARDO (1992: 117). Sobre la naturaleza de la argumentación, su función y sus límites dentro del discurso legal, puede consultarse el Capítulo I “What is Argumentation?” en RYBACKI & RYBACKI (2000).

104 MAZON (1904b: 173)

105 El vocablo encuentra ya este sentido en los propios testimonios dramáticos: Eur. *Supp.* 427–428; Ar. *Ach.* 392, 481, *Nu.* 958, V. 533, *Ra.* 867, 873, 884.

106 Acerca de las referencias al agón para identificar el enfrentamiento judicial en la oratoria, ver ALLEN (2000: 60).

107 Sobre el rol de esta cultura agonística en la tragedia, en particular, ver el célebre trabajo de DUCHEMIN (1945).

través de la puesta en escena de discursos públicos en los espacios abiertos de participación popular. El teatro y las cortes, en este sentido, son dos ámbitos que pueden conectarse, claramente, dentro del territorio de la actividad ciudadana.¹⁰⁸ El juicio es comprendido como una suerte de espectáculo teatralizado, en el que se inscribe un mensaje político –tomado este adjetivo *lato sensu*– que, más o menos indirectamente, se orienta hacia el auditorio. En el centro del altercado, los litigantes/actores representan sus papeles.¹⁰⁹ En estos juegos agonísticos de personajes,¹¹⁰ se logra y compromete toda una dimensión pública: el teatro y los tribunales constituyen en la Atenas clásica medios en que se encarnan eventos colectivos y simbólicos en la esfera pública.¹¹¹ Los dos espectáculos, pues, operan como rituales sociales;¹¹² ciertos elementos convencionales que comparten¹¹³ los vuelven –en algún sentido– ceremonias profundamente estructuradas desde el punto de vista formal, que a su vez las deja cerca –como experiencias– de su origen religioso.¹¹⁴

La organización de ambos espectáculos puede también ofrecer algunas semejan-

108 Esta relación no sólo ocurre en la antigüedad. De hecho, muchos aspectos pueden ser relevantes si se compara el teatro con la práctica del derecho en cualquier época dada: “...drama itself is a vital part of the tissue of experience that develops our ideas and expectations of justice” (LARNER [1998: 17]); cf. LASTER (2000). Mientras que la tragedia es probablemente la experiencia dramática más estrechamente vinculada con el ejercicio de la justicia, no puede dejarse de lado la comedia al establecer este paralelo: “The action of a civil society is what on stage is known as comedy—that form of drama which displays how individuals grow and learn, and how societies integrate youth and age, the conventional and the rebellious, the ordinary and the odd, into community” (LARNER [1999a: 209–210]); “...we see how integral the development of cultural conceptions of justice are to the very fabric and essence of the drama, and how, for more than two thousand years, we have found the essential forms of those ideas in the tissues of our drama where its tragic and comic sensibilities collide, conflict, and connect” (LARNER [1999b: 429]).

109 Resulta interesante, en este punto, remarcar que la palabra latina para referirse al personaje, *persona*, es el término utilizado en la justicia para expresar que un determinado individuo está investido de personalidad jurídica. En este sentido, todo litigante representa un rol establecido frente a los jueces, del mismo modo que un actor representa un personaje enmascarado frente a los espectadores.

110 “The significance of storytelling in the courtroom is grounded in an important parallel between our system of jurisprudence and fables: both are driven by a personal and thematic ‘protagonist vs. antagonist’ structure. The common law system is adversarial; parties square off against one another seeking victory, not compromise” (STACHENFELD & NICHOLSON [1996: 904]).

111 SOULIER (1991: 17).

112 Sobre la importancia de la “comunidad” y el teatro en tanto “a public event par excellence”, ver LONGO (1989). REVERMANN (2006: 31) explica que las representaciones teatrales eran vistas como “ritualistic performances”.

113 Acerca de las convenciones teatrales, cf. DEDOUSSI (1995).

114 Nos hemos ocupado de esta relación formal entre drama y justicia en BUIS (2018a: 51–57).

zas, dado que es factible que las tragedias hayan derivado parte de su estructura formal de los ámbitos de enfrentamiento político-legales. En general, nos encontramos con dos individuos enfrentados entre sí,¹¹⁵ cada uno de los cuales pronuncia un discurso de aproximadamente igual longitud.¹¹⁶ Otras similitudes entre las audiencias públicas en la esfera judicial y aquellas representadas por los ciudadanos en el teatro¹¹⁷ incluyen el hecho de que tanto los juicios como los festivales dramáticos eran vistos y escuchados por un gran público de espectadores oyentes, que se veía envuelto en la dinámica de la acción,¹¹⁸ y que en ambos espectáculos los recursos performativos del litigante o actuante tenían por objetivo convencer y atraer hacia sí la decisión mayoritaria del jurado respecto del ganador.¹¹⁹ El propio Platón sostenía que la democracia ateniense era una suerte de “teatrocracia” y que en los tribunales populares los *dikastai* se comportaban como el público de los espectáculos dramáticos.¹²⁰

Digamos en este punto, no obstante, que las semejanzas evidentes no deben opacar las divergencias que, claramente, se perciben también entre ambos espacios: mientras que en el caso del teatro el papel de los espectadores era central (como se advierte incluso en la etimología de la palabra *théatron*) y estos excedían en número a las partes y

115 De modo voluntario en el teatro; en un juicio, en cambio, se parte de la base de que la parte denunciada suele ser renuente a participar del enfrentamiento.

116 Como identifica WILES (2000) al describir que los hablantes en un tribunal podían interrogar a sus oponentes, los intercambios verbales, breves pero intensos, eran una característica común del drama y solían aparecer luego de los discursos enfrentados. Respecto de este testimonio, no obstante, conviene tener en cuenta que el cuestionamiento de los argumentos del adversario suele producirse en el medio del discurso, y no tanto hacia el final.

117 WILES (2000: 131); OBER & B. STRAUSS (1990: 237). Nos hemos ocupado de este tema en BUIS (2004). Interesada en una comparación entre la oratoria política y el teatro (especialmente en lo que hace a la participación activa de los espectadores), se ha ocupado de esto en su tesis doctoral VILLACÈQUE (2013).

118 En el teatro, los espectadores suelen identificarse –en ciertos contextos– con el coro, puesto que es común que se involucren con la ficción dramática a través de la actuación cívica de los coreutas (CALAME [1999: 149]).

119 Aparte de todos estos puntos, también resulta posible comparar a los actores con los *testigos* de los casos judiciales: “Attorneys sum up the whole story in their closing arguments before the court, after having called witnesses of their own choosing to testify in behalf of their client’s case (...) Witnesses are akin to actors in a staged drama, and adversary lawyers match their witnesses against each other. We can see why playwrights find the courtroom a congenial mise-en-scène or why lawyers ham it up when they can” (BRUNER [2002: 41]).

120 Pl. *Lg.* 876d. Esto lleva a WALLACE (1997) a hablar de una “theatrocracy” en Atenas, y de este modo avanza en su interpretación acerca de la importancia cultural del público en las *performances* sociales tales como el drama y las prácticas asociadas. Ver además PARUSH (2001: 122–123).

a los jueces, en un tribunal el público carecía de una función definida, a tal punto que allí ni siquiera parece haber habido siempre asientos para que se ubicaran. A pesar de que todo juicio debía ser abierto a la audiencia, lo cierto es que la presencia de ciudadanos no era requisito indispensable para el ritual judicial. Del mismo modo, mientras que en los festivales dramáticos los jueces eran solamente diez (seguramente escogidos entre aquellos que eran propuestos por quienes intervenían en el certamen), en el caso de las cortes los cientos de jueces se elegían de manera azarosa entre los ciudadanos.¹²¹

Ello no afecta, empero, las bases comunes que hemos destacado. En efecto, cabe tener en cuenta que los discursos pronunciados en los tribunales eran fundamentalmente *dramáticos* porque se ejecutaban como si se tratase de una verdadera *mise en scène*: los actores y litigantes debían ensayar con anticipación, memorizando el discurso y simulando luego improvisar.¹²² El querellante y el acusado, de pie en dos plataformas que miraban al público, se involucraban en un “process of self-dramatization”.¹²³ En este sentido, la relación entre derecho y literatura a través de estas manifestaciones descritas, puede concebirse como doble: si, por un lado, es plausible afirmar que los tribunales funcionaban como espectáculos dramáticos, debe ser reconocido también que las tragedias y las comedias pueden ser vistas, aparte de como ficciones literarias, como un espacio político –abierto– donde las opiniones se presentaban abiertamente en contradicción y donde se resolvían las controversias. En época clásica el poder democrático se ejercita y se vuelve patente la autoridad política del conjunto de ciudadanos o *dêmos*.¹²⁴

Above all, both institutions [law–courts and theatre] were means of gaining status and authority within the political realm of the city, and thus such performances became key instruments of power. The political subject is constituted in and by performance, and citizens require self-conscious manipulation of performance in the pursuit of power.¹²⁵

121 Por lo demás, en el teatro, los jueces tenían otorgado un sitio predeterminado dentro de la distribución espacial que –en oposición a lo que sucedía con los jurados de las cortes– formaba parte del lugar disponible para todos los espectadores; estaba colocado allí junto a otros sectores concedidos a los sacerdotes, asambleístas y otros magistrados y oficiales de la *pólis*.

122 E. HALL (1995) ha estudiado esta dimensión “dramática” en la oratoria forense. Recientemente PAPAIOANNOU, SERAFIM & DA VELA (2017: 1) han retomado esos puntos de contacto sosteniendo en la introducción de un volume colectivo sobre el tema que “there is a theatre in the law–court”.

123 WILES (2000: 57).

124 El término polisémico *dêmos* designa en griego la base social del poder democrático que abarcaba no sólo a los asistentes a la Asamblea sino el cuerpo cívico en su conjunto, la comunidad entera, como ha señalado CANFORA (2017: 18–19).

125 GOLDHILL (1999: 25) sigue a OBER (1989) en su razonamiento. Si bien en los tribunales

Enmarcadas dentro del sistema institucional, estas actitudes y prácticas que resultan parte integrante de la sociedad ática de la época resultan ilustrativas de la cultura de la democracia.¹²⁶ Se convierten en instancias sociales de representación: un texto dramático, o un argumento legal, está pensado para ser trasladado desde la fuente escrita hacia el espacio actoral, donde será llevado a la práctica frente al resto.¹²⁷

En esta puesta en acto de los valores cívicos y del afianzamiento o crítica de la democracia y sus instituciones puede reconocerse un sentido performativo. La *performance*, en su reciente teorización,¹²⁸ ha sido entendida como un valor cultural que pretende explicar –de manera muy amplia– las modalidades de puesta en escena según las cuales los sujetos se relacionan de modo práctico con las normas sociales dentro del espectro público de una comunidad. El reconocimiento de esta dimensión subjetiva de la Atenas clásica nos revela que tanto la obra dramática como el derecho deben ser percibidos como creaciones compartidas y socialmente dinámicas. El teatro, los festivales, los ritos y los espectáculos constituyen todas instancias culturales,¹²⁹ que se actualizan sobre los escenarios prefijados frente a una audiencia que comparte con sus protagonistas una ideología común que consolida el poder del *dêmos*. Los rituales performativos se orientan hacia la reproducción y discusión de esos valores por parte de los ciudadanos, actualizando en la interacción de voces y en la polifonía de personajes su propia conciencia y reflexiones.

El derecho y la literatura son territorios de la palabra, pero si limitáramos su estu-

pareciera lógico imaginar que se produce un enfrentamiento orientado a que cada una de las partes del pleito consagrara el respeto de su honor, resulta menos evidente que lo mismo haya sucedido en el teatro: con la excepción ocasional de algunos *khoregoí* dramáticos y de algunos políticos que tenían a ciertos dramaturgos como protegidos (pensemos, por caso, en Cimón con Sófocles), parece difícil concluir de manera genérica que las representaciones teatrales funcionaban como mecanismo de obtención de prestigio social.

126 Cf. GOLDHILL (1999:1). En la Atenas clásica, como entendió R. GARNER (1987: 97), “... these legal and dramatic verbal contests shared various details of procedure and administration which suggested their equivalence to democratic audiences. Some of the resemblances were elaborately specific”.

127 Con ello no queremos indicar que, en ambos espectáculos, la lógica del pasaje de un texto escrito hacia la oralidad tenga la misma fundamentación; en efecto, mientras que el guión en un drama proviene de una sola persona (el autor), un litigio es “redactado” por ambas partes. En otras palabras, mientras en el teatro todo está diseñado para contribuir a un único objetivo (el éxito en la competencia), las experiencias visuales y auditivas de una instancia forense están determinadas por dos componentes que implican propósitos directamente contrapuestos.

128 Sobre la teoría de la *performance* como nuevo campo de estudio, ver DOLAN (1933), SCHECHNER (1977), ZARILLI (1986), DIAMOND (1996) y CARLSON (1996), *inter alias/os*.

129 Cf. MACALOON (1984).

dio a ella perderíamos mucho de su esencia; la *performance* es básicamente visual;¹³⁰ numerosas indicaciones físicas en la arquitectura de los tribunales y del teatro ayudan a los espectadores a identificar, en ambos contextos, a los participantes y diferenciarlos de los jueces. La disposición espacial origina los diferentes roles, los distribuye y, por ende, los opone. De acuerdo con su ubicación, los demandantes y los acusados son visibles, y los actores y el coro se separan en una puesta en escena especialmente diseñada para ser escuchados y vistos.¹³¹ Una obra trágica o cómica no es más que la viva interacción de palabras y gestos; un juicio no es sólo un proceso que se desarrolla en una corte, sino la *imagen* y el *sonido* de ese proceso. El carácter visual convierte a la situación de juzgar en un paisaje común mediante la recurrencia a patrones convencionales que la audiencia comparte. La justicia es *performance* en todos sus sentidos y también lo es la representación del drama en el ámbito escénico.¹³²

La comparación entre actividad teatral y ejercicio tribunalicio muestra que el derecho tiene más que ver con el drama que lo que puede suponerse, dado que ambas actividades, organizadas dentro de una comunidad, están reglamentadas por condicionamientos culturales que afectan e imponen su significado y propósito social en un determinado momento. La profunda simbiosis de la acción escénica y la vida cívica en Atenas durante los siglos V y IV exige una nueva mirada sobre algunas de las nociones tradicionales de los estudios sobre derecho y literatura. Como hemos dicho, las competencias dramáticas y judiciales deben ser examinadas como instancias performativas en la medida en que los espectáculos teatrales se estructuran como un pleito judicial, donde una acusación escrita (el texto) es actuada y allí es juzgada por una audiencia masiva.¹³³

130 KAVOULAKI (1999: 294): "...processional ritual shares with theatrical performances –performances *par excellence*– an explicitly declared emphasis on viewing”.

131 Ver y escuchar resultan los dos aspectos esenciales de toda experiencia dramática (GREEN & HANDLEY [1995: 11–13]). La voz era, sin duda, el elemento más trascendente: “A performer, whether actor or orator, with an outstanding, professionally trained voice could give intense pleasure to large audiences in open–air theatres and places of assembly...” (EASTERLING [1999: 160]).

132 Esto es lo que concluye E. HALL (1995). El uso de recursos de comunicación extra-verbal en la experiencia de los tribunales y los escenarios dramáticos, como parte de un espectáculo hablado y actuado, puede incluso ser leído como otro aspecto performativo que comparten ambas prácticas sociales; cf. ARISTODEMOU (2000: 77).

133 WILES (2000: 135). PAPAIOANNOU, SERAFIM & DA VELA (2017: 1), ya citados, sintetizan estos vínculos discursivos compartidos: “Oratorical and theatrical performances are three–cornered dialogues. In both, the triangulation, even if it is not explicit, is always there, since there are always three parties involved: a performer –whether actor or orator– talks about and, intermittently, to his opponent or co–actor before the audience, offering stimuli to the target audience and aiming to provoke a specific reaction”.

Esta última consideración permite reafirmar la relación en Atenas entre las actuaciones forenses y la escenificación de ficciones literarias en el contexto social en que se inscriben.¹³⁴ Es solamente en el marco de esta interacción subjetiva que podemos evaluar las instancias judiciales y dramáticas, y los individuos que participan de ellas. Y es sólo sobre ese telón de fondo, percibido y afianzado por el propio público que asistía a los certámenes dramáticos, que adquiere su plena importancia el estudio de los vínculos entre la praxis del derecho y la representación cómica en el *corpus* temprano de Aristófanes, tema de nuestro estudio.

4. Del derecho ateniense a su representación dramática: el lenguaje “técnico” jurídico en la comedia aristofánica

Como ya detallamos, investigar acerca del sistema jurídico de los atenienses, concebido como entramado normativo formal e informal, implica explorar un terreno muy fértil. En efecto, alguna de las particularidades inherentes al desarrollo de la *pólis* durante los siglos V y IV fueron la consolidación de un progresivo crecimiento de las inquietudes ligadas al derecho y, como consecuencia de ello, un aumento exponencial del fenómeno de la litigiosidad. En tiempos de sofistas, la Atenas democrática se convirtió rápidamente en un espacio privilegiado de debate y en un lugar productivo para quienes se dedicaban a las tramitaciones judiciales. No debe extrañarnos, entonces, que la comedia aristofánica –construida como un espectáculo arraigado en lo público y popular– resulte un testimonio evidente de la riqueza de ese complejo universo judicial ático y de la constante preocupación de los ciudadanos por el problema de los juicios y los pleitos.¹³⁵

En general, el hecho de que las estadísticas demuestren que virtualmente todos los varones de más de treinta años hubiesen en algún punto desempeñado el ejercicio de una magistratura o entendido en un asunto como jueces ha creado la sensación de que, en rigor de cuentas, el derecho se volvió una experiencia tan frecuente en la vida cívica que pasó a estar inexorablemente ligado a los otros ámbitos medulares de la cultura de la *pólis*, tales como la religión o la economía.¹³⁶ Es necesario aclarar, en

134 Incluso más allá del género dramático, la literatura como tal, en cualquiera de sus manifestaciones, termina estructurándose a partir de un esquema tridimensional de comunicación performativa, como observan BALKIN & LEVINSON (1999).

135 “The Athenians of the fifth and fourth centuries devoted so much time to litigation that their litigiousness became proverbial” (R. J. BONNER [1933: 39]). Esto, claramente, se manifiesta en Aristófanes como uno de los aspectos más negativos de la *pólis*; GIGANTE (1948: 21).

136 Precisamos tener en cuenta que la participación en las magistraturas no era obligatoria, puesto que no existió ninguna instancia que impusiera con carácter forzoso la inscripción de los

este punto, que la falta de experticia en la tramitación de las causas contenciosas y la aparente democratización del ejercicio forense no implicaron, empero, la ausencia de un léxico propio en el seno de los juicios, que los logógrafos y clientes empezaron rápidamente a reproducir para conseguir triunfos gracias al convencimiento retórico de los jurados. Enseguida hizo su aparición una suerte de vocabulario particular, relacionado con la función de las cortes y fundado en los términos habituales del griego ático, aunque recubierto de una significación progresivamente más acotada y menos laxa en el espacio tribunalicio. Muchos de los términos fueron adquiriendo un perfil semántico especial y pasaron a ser usados con dichos alcances casi con exclusividad en conexión con los procedimientos legales. De ese modo, si bien el criterio de la inteligibilidad seguía siendo importante, la considerable experiencia popular en la labor de los juicios y la solemnidad de la que solían estar revestidos los actos en todo el mundo mediterráneo antiguo explican bien la paulatina existencia de un reconocimiento generalizado de ciertas expresiones “jurídicas” y, sobre ese telón de fondo, avalan la conformación con el tiempo de un número de expertos más familiarizados con la jerga de las cortes.

La pregunta de si podemos hablar de un verdadero lenguaje técnico, al referirnos al campo del derecho ateniense, lleva a un debate todavía abierto. CAREY (1994c), por ejemplo, representa una de las vertientes más críticas al afirmar que no existió en Atenas ninguna terminología específica.¹³⁷ En un tono similar, S. C. TODD (1993) sostuvo en un comienzo que los atenienses nunca desarrollaron un vocabulario técnico referido al funcionamiento de las cortes; a lo sumo hablaba tímidamente de la aparición de una suerte de léxico semi-técnico.¹³⁸ Ello en parte puede ser cierto si se tiene en cuenta que en Atenas no existían mecanismos formales que permitieran imponer una interpretación autorizada de las normas en juego. No había leyes capaces de consagrar el sentido único de los términos (que, por otra parte, eran extremadamente vagos y dependían de la exégesis particular de cada litigante), no había juristas reconocidos que desarrollaran opiniones vinculantes ni había jueces que –mediante la validez de los precedentes– orientaran a los ciudadanos hacia una significación “modelo” del contenido de las leyes y decretos. Pero todo eso constituye, en definitiva,

nombres en el sorteo de los cargos; no obstante el dato, el número de integrantes de los jurados y la frecuencia de los juicios (públicos y privados) da una pauta bastante precisa para concluir que debía de haber una masiva participación.

137 “...there is a marked absence of specifically legal terminology” (CAREY [1994c: 178]).

138 S. C. TODD (1993: 61, n. 14) manifiesta que “...Athens never developed a technical but at most only a semi-technical vocabulary”; a su vez, el autor afirma en S. C. TODD & MILLETT (1990: 17) que “the language of the street was the language of the law”, mientras en S. C. TODD (1996: 121) sostiene, quizás con más criterio, que “the language of the law was the language of the street”.

una visión parcializada de la problemática de la naturaleza del lenguaje técnico. En efecto, el propio S. C. TODD volvía sobre sus interpretaciones, en un trabajo posterior, para redefinir su postura y concluir que hablar de una falta de rigurosidad técnica en Atenas es, cuanto menos, exagerado si se pretende una visión cabal del fenómeno: en realidad, en el marco del ejercicio tribunalicio, las palabras comunes comenzaron a adquirir cierto carácter propio y cada vez más autónomo.¹³⁹

En un estudio minucioso respecto de la superposición de distintos tipos de niveles y registros lingüísticos en Aristófanes, WILLI (2003) discutió la naturaleza del lenguaje técnico, en general, y los mecanismos de su uso en la comedia antigua. A los efectos de poder identificar las propiedades que permitieran distinguir en el vocabulario específico de la disciplina un sentido técnico, ha identificado algunos criterios para evaluar si efectivamente un ítem léxico entra en dicha categoría. En primer lugar, sostuvo que es preciso que todo lenguaje técnico se vincule con una disciplina de especialización;¹⁴⁰ además, observó que el término en cuestión debe ser contextualmente independiente dentro del ámbito de esa disciplina, su uso debería estar estandarizado (idealmente debería tratarse de una palabra monosémica), ser neutral en cuanto a su valor de expresividad, estar vinculado con un campo de especialización claro en caso de presentarse ubicado en un discurso no técnico y, finalmente, no debe ser empleado habitualmente por quienes no dominan el tema (consecuentemente, un hablante nativo de la lengua debería ser capaz de clasificar el vocablo como técnico).

En el caso del léxico jurídico en Aristófanes, corresponde aclarar que, *a priori*, no se cumple con muchos de estos puntos señalados, especialmente en lo que se refiere a la monosemia y a la identificación de un vocabulario perteneciente a una jerga distinta del habla cotidiana.¹⁴¹ La naturaleza ambigua y particular del ejercicio forense en la Atenas clásica –que, por un lado, permanecía naturalmente abierta a todos, mientras que por el otro parecía recaer en manos de unos pocos educados en los patrones de la nueva educación sofística– coloca el derecho (y en especial las palabras que describen las acciones jurídicas) en una situación, si no única, al menos extraña. Esto se traduce, con notoria claridad, en el problema de la identificación del vocabulario correspondiente a la esfera cívica de la actividad forense.

139 S. C. TODD (2000: 32).

140 WILLI (2003: 69).

141 Según el propio WILLI (2003: 72), “legal language has perhaps the most difficult task of all technical languages. It should ideally be comprehensible to a wide circle of non-specialists, but at the same time it must be extremely precise in order to exclude loopholes”. Coincidimos con los alcances cada vez más precisos de ciertos vocablos en la Atenas clásica, aunque no nos convence hablar de lagunas en el orden normativo de la ciudad, que hemos descripto como un “entramado” o conjunto de reglas, y no como un “sistema”.

Metodológicamente, hay que tomar en consideración la necesidad de definir de modo preciso el ámbito de influencia del derecho como disciplina. En efecto, si el derecho ateniense –como concepto amplio ligado como dijimos a la regulación normativa de las relaciones sociales– abarca no solamente las tramitaciones judiciales o las normas legales, sino todo un abanico de actividades y de elementos formales e informales, un análisis cabal de la imagen de la justicia en la comedia antigua no puede restringir el relevamiento léxico a la cuestión estrictamente procesal. Así, es nuestro punto de partida que no es posible comprender de manera genérica el fenómeno del léxico jurídico si solamente se estudian las palabras estrictamente vinculadas con la labor de los tribunales. Conceptos más amplios como “derecho”, “justicia”, “ley” o “decreto” deben ser tenidos en cuenta y analizados, con el propósito de generar una imagen más adecuada a la realidad (y diversidad) de las visiones que sobre el mundo jurídico (normativo, en sentido amplio) tenían los atenienses.

Esta distinción entre un vocabulario directamente conectado con la praxis judicial y otros conceptos más generales sobre lo justo o lo legal, si bien no es tajante, al menos sirve para plantear algunas cuestiones acerca de los tecnicismos en griego.¹⁴² Esto es así porque, como veremos, los ítems léxicos que describen en detalle la tramitación de causas judiciales delante de los paneles de jueces (como sucede, por caso, con los términos empleados para describir la arquitectura de las cortes o las acciones procesales concretas) presentan a menudo un perfil monosemántico que resulta muy diferente de los amplios alcances de sentido que presentan palabras menos específicas como *nómos*, *díke*, *graphé* o *prágma*.¹⁴³ De hecho, lo que sucede con estos últimos vocablos –es claro con los cuatro que tomamos como ejemplos– es que, procediendo del habla cotidiana, no siempre adquieren un valor jurídico; es a causa de ese factor, precisamente, que resulta imprescindible entender el elemento *contextual* a la hora de definir el uso técnico de un lexema o expresión. A los efectos de nuestro estudio léxico en torno del derecho ateniense, nos ocuparemos de las palabras que (incluso revistiendo un carácter polisémico) adquieren una connotación jurídica de acuerdo con las pautas, modalidades y situaciones de su enunciación. Así, para recurrir a un ejemplo, si aparece en el pasaje de un texto cómico un verbo tan común como *diókein*, partimos de la base de que solamente correspondería entender que se trata de un término técnico (en la acepción posible de “*acusar judicialmente*” y no en su sentido laxo de “*perseguir*”) cuando las palabras que aparecen en el resto de la oración (o bien

142 Sobre esta idea amplia de lo “justo” en Aristófanes, ligada a consideraciones morales propias de una justicia poética, cf. FERNÁNDEZ (2015).

143 Veremos estos términos a lo largo de los capítulos. Acerca de la complejidad terminológica del derecho ático, cf. BUIS (2018a: 31–38).

los personajes involucrados en la escena, o las circunstancias en que dicha referencia es hecha), son relevantes desde una perspectiva jurídica (por caso, si aparece acompañado de un sustantivo en genitivo que resulte un posible crimen entre los atenienses y que pueda funcionar como el delito objeto de la denuncia –e.g. *diókein hýbreos*– o si lo pronuncia un sicofanta, para poner dos opciones recurrentes en la propia comedia aristofánica).¹⁴⁴

Otro elemento que debe considerarse tiene que ver con una diferencia esencial existente entre las particularidades del derecho ático y la estructura del vocabulario técnico jurídico al que estamos habituados en la actualidad. En efecto, en general hoy el léxico judicial se expresa mayormente en sustantivos, mientras que los verbos suelen acompañar el carácter específico y particular de esos términos. Así, en nuestro sistema jurídico actual la palabra “denuncia” es claramente técnica en el ámbito de los tribunales, pero no así las acciones que la acompañan: si bien es habitual utilizar el verbo “interponer”, lo cierto es que, a fin de cuentas, el peso del carácter técnico recae en el objeto y no en el comportamiento (a tal punto que, por otra parte, podría expresarse en otros vocablos, como “*presentar* una demanda”, “*iniciar* una demanda”, etc.). Lo mismo sucede hoy en el derecho penal con la determinación precisa de los delitos: es importante discutir y comprender la definición concreta de “homicidio” (término técnico), pero no resultan relevantes ni el verbo que la acompaña (e.g. “*cometer* homicidio”, “*llevar a cabo* un homicidio”, “*consumar* un homicidio”, etc.) ni la existencia de otras palabras que, en la práctica, representan la misma acción física pero no adquieren significado legal: “asesinato”, “muerte”, “crimen”.

En el caso del griego antiguo, corremos el riesgo de no advertir que, en muchos casos, no existe un término preciso que –frente al resto– tenga necesariamente una vinculación con el léxico esperable en los tribunales. Esto se percibe al darnos cuenta de la habitualidad con la que, por ejemplo, en los contextos jurídicos aparecen verbos que, al pasarlos a las lenguas modernas, se convierten erróneamente en sustantivos. Es extremadamente frecuente, así, que en las normas jurídicas griegas los actos ilícitos o las acciones procesales se enuncien como verbos: se suele traducir el verbo *hybrízein* como “cometer *hýbris*” o *gráphomai* como “interponer una *graphê*”. Semejante transferencia de un idioma a otro puede conducir (y de hecho ha sido el caso a menudo) a dos inconvenientes que procuramos superar: el primero es la dificultad que surge al creer reconocer un término técnico en donde, a decir verdad, los atenienses no

144 Ello, por supuesto, no supone un método infalible. Así, por ejemplo, difícil saber si una expresión como *diokhtheis apéphyge* significa que alguien fue absuelto luego de ser acusado (sentido jurídico) o que alguien huyó luego de ser perseguido (sentido no específico).

alcanzaban necesariamente a percibirlo;¹⁴⁵ el segundo, igualmente peligroso, radica en que a veces puede ignorarse el carácter jurídicamente relevante que subyace en un pasaje al advertir que se trata –al leer las obras en lengua original– de simples verbos usados en sus alcances corrientes (esto sucede más seguido de lo que puede pensarse, puesto que las/os editoras/es no necesariamente poseen las competencias adecuadas para descubrir el trasfondo legal de un pasaje determinado o, en caso de poseerlo, no suelen leer la obra desde una óptica interesada en rescatar el sustrato jurídico). El reconocimiento de este aspecto es, por tanto, vital para vislumbrar la verdadera lógica que subyace a los tecnicismos lingüísticos en los textos griegos clásicos.¹⁴⁶ y es el que guiará nuestra lectura de las obras aristofánicas.¹⁴⁷

145 “Greek, with its mixture of nouns and cognate verbs, is much less formulaic than our English translations of such texts” (S. C. TODD [2000: 33]).

146 Se impone aquí, en nuestra opinión, una comparación que permita entender mejor la cuestión del vocabulario legal en el contexto ateniense. Se trataría de una situación semejante a la que en la actualidad ocurre con la terminología empleada en el deporte. Así, por caso, no podemos decir que exista un “léxico técnico” del fútbol, con excepción de los vocablos (relativamente pocos) que se definen en los reglamentos del juego. Sin embargo, en todas las lenguas hay un gran bagaje de palabras que se emplean de modo regular cuando se hace alusión al deporte y que a menudo tienen sentidos muy bien definidos en ese contexto. Estos términos, incluso, adquieren significaciones a menudo distintas de las que tienen en el lenguaje común y, en muchos casos, resultan incomprensibles para quienes no tienen interés en el juego. Otras palabras (en el caso de los deportes, generalmente extranjeras) ni siquiera son utilizadas en absoluto en el habla cotidiana.

147 Precisamente, en cuanto a la comedia aristofánica como reservorio de términos técnicos, WILLI (2003: 736) se ha ocupado de presentar un breve cuadro en el que se enuncian los lexemas fundamentales que hacen referencias a los procesos, a las partes del litigio y a los implementos de los tribunales que aparecen en *Avispas*. De manera expresa, el autor ha descartado la inclusión de las palabras genéricas; a partir de una lectura de la lista, concluye que hay una falta considerable de patrones formales y que no siempre son claras las implicancias “técnicas” de los términos mencionados. Nos interesa, en particular, hacer alusión aquí a los problemas que –en cierto modo– se generan cuando se concibe la división entre aquello que es técnico y aquello que no lo es de manera muy categórica en el contexto de una comedia. Cuando se refiere a palabras como *apópheuxis* (“liberación”; “absolución”) o *prósklesis* (“convocatoria judicial”), WILLI (2003: 77) indica que no deben ser consideradas “technical terms” por dos motivos: en primer lugar, porque el sufijo *-sis* no es únicamente productivo en el lenguaje forense (cf. HANDLEY [1953]); en segundo lugar, dado que son mencionadas a veces por personajes que no deben ser tenidos por “especialistas” en la materia (mujeres, esclavos, etc.). Ninguno de los dos argumentos, consideramos, es suficiente para descartar el perfil técnico-jurídico de los vocablos, como quedará claro en nuestro trabajo con el *corpus* cómico. Al contrario, la riqueza humorística de que se conciban como palabras típicamente judiciales es evidente, precisamente porque Aristófanes explota paródicamente los infijos y sufijos característicos del léxico judicial (para revertirlos o reforzarlos) y, además, porque uno de los resortes típicos

5. Las palabras de la ley: explorando el vocabulario jurídico en Aristófanes

Si, con las precauciones del caso, acordamos entonces que los atenienses desarrollaron un vocabulario jurídico que puede ser rastreado y examinado en los documentos epigráficos y en los alegatos de los oradores, es posible entonces distinguir el empleo de una terminología semejante sobre la escena teatral a la hora de identificar la actuación de los tribunales y la puesta en acto de los procedimientos forenses. Los términos jurídicos aparecen frecuentemente en esas obras, como puede mostrar una breve (y de ningún modo exhaustiva) recorrida por sus versos.¹⁴⁸

Es frecuente hallar una apelación constante a ítems léxicos específicos y a expresiones que apuntan a los decretos y las leyes. Mientras que θεσμός (*thesmós*, “ley”, referida en particular a la legislación arcaica) aparece solamente en una ocasión (*Aves*, v. 331), la palabra νόμος (*nómos*, con su sentido de “ley” o “derecho” acordado positivamente en el seno de una comunidad”) presenta una altísima frecuencia, como cuando el protagonista de *Aves*, Pisetero, señala que “nosotros los pájaros tenemos una antigua ley escrita sobre las tabletas (*kýrbeis*) de las cigüeñas” (vv. 1353–1354) o cuando las mujeres revolucionarias de *Asambleístas* declarar que “nuestras leyes deben ser obedecidas” (v. 1022).¹⁴⁹ De forma ocasional, νόμος se muestra acompañado de formas del verbo τίθεμαι (*títhēmai*) en ciertas estructuras idiomáticas que significan “proponer o establecer una ley”: en *Nubes*, después de ser educado en el Pensadero de Sócrates, Fidípides da cuenta del carácter convencional del derecho cuando le pregunta a su padre: “Bueno, ¿pero no fue un hombre el que *hizo esta ley* (ὁ τὸν νόμον θεῖς) en primer lugar?” (v. 1421). A veces se presenta como una alusión a las “leyes fijadas” institucionalmente: “Qué agradable es la familiaridad con lo novedoso e inteligente, y el ser capaz de despreciar *las leyes establecidas* (τῶν καθεστώτων νόμων)” (*Nubes*, vv. 1399–1400). El término ψήφισμα (*pséphisma*, “decreto”) también se encuentra con habitualidad: “Yo os obligaré a todos a ir de caza y a parar de redactar *decretos*” (*Caballeros*, vv. 1382–1383); “Pero nació antes, con anterioridad a que el *decreto* se aprobara” (*Asambleístas*, vv. 649–650). Como ocurre con otros autores del siglo V, la distinción entre la ley y el decreto no es especialmente rígida; en *Aves* v. 1037, el “vendedor de decretos” (ψηφισματοπώλης) propone “nuevas leyes” (νόμους

que identificaremos en la comedia antigua radica en colocar discursos de tenor jurídico en boca de quienes, en la realidad ateniense, carecen de capacidad y legitimidad para actuar ante los jurados.

148 Retomamos aquí la presentación léxica desarrollada en BUIS (2017). En los distintos capítulos de este libro profundizaremos el análisis del vocabulario en la medida en que resulte relevante para la comprensión de cada una de las obras. Aquí nos limitamos a una presentación genérica muy sucinta, destinada a mostrar la riqueza léxica que ofrece el *corpus*.

149 Sobre el *nómos* en el siglo V. conviene leer OSTWALD (1986: 84–136).

véους) para la compra; en *Tesmoforiantes* v. 361 ambos términos (*nómos* y *pséphisma*) aparecen juntos.

La palabra *δίκη* (*dike*, “justicia”, “juicio”, “acción judicial privada”) y los términos que pertenecen a su campo léxico también son omnipresentes en las obras aristofánicas, como pueden mostrar algunos ejemplos: “Y si quedara todavía un *caso judicial* pendiente antes de que llamen el mío, correría a ahorcarme” (*Nubes*, vv. 779–780); “pero no va a haber *juicios* en primer lugar” (*Asambleístas*, v. 657). *Dike* también aparece personificada, como “Justicia”, en un estilo altisonante de fuerte impronta esquilea, en *Aves* v. 1240. El diminutivo *δικίδιον* (*dikídion*, “casito”), además, se presenta como una expresión cómica eficaz para denostar un juicio en *Caballeros* (“Seguro ganaste un casito contra un meteco, después de repetir tu discurso toda la noche y de hablar solo por las calles...”, vv. 347–348) o para desacralizarlo y trivializarlo en otros pasajes (cf. *Nubes* v. 1109 y *Avispas* v. 511).

Algunos términos que aparecen en la comedia antigua indican una comparecencia ante la corte. El verbo *καλέω* (*kaléo*) se usa cuando un magistrado convoca un caso ante un tribunal: “Convoca un caso, entonces” (*Avispas*, v. 851) o “Comete insolencias, hasta que el magistrado (arconte) llame tu caso” (*Avispas*, v. 1441; cf. Demóstenes 21.56). El verbo *καλέομαι* (*kaléomai*) en voz media es utilizado como término técnico cuando el demandante quiere llevar a alguien a la justicia, como sucede cuando el inspector en *Aves* v. 1046 declara: “Llamo a comparecer (*καλοῦμαι*) a Pisetero en el mes de Muniquión¹⁵⁰ por el cargo de haber cometido violencia”. El sustantivo derivado *κλήσις* (*klêsis*, “llamado a comparecencia”) aparece en *Nubes* vv. 875 y 1189. El verbo *προσκαλέομαι* (*proskaléomai*, “convocar a la corte”) está también presente en el *corpus* con alcances semejantes: “Anciano, te llevo a tribunales por haberme ultrajado” (*Avispas*, vv. 1417–1418); el sustantivo *πρόσκλησις* (*prósklesis*) aparece en *Avispas* v. 1041.

Otros verbos que se refieren de modo más genérico a la acción de iniciar un proceso judicial o un litigio incluyen *εισάγω* (*eiságo*, “introducir en un tribunal”, *Nubes* v. 782, *Avispas* v. 826), *δικάζομαι* (*dikázomai*, “llevar a juicio”, *Nubes*, vv. 496, 1141–1142) y *εισέρχομαι* (*eisérkhomai*, “acusar judicialmente”, *Avispas* v. 579). La acción de denunciar en justicia (*διώκω*, *dióko*), a la que ya hicimos referencia por su ambigüedad, se menciona repetidamente: “ahora somos *enjuiciados* por varones malvados y somos condenados” (*Acarnienses*, v. 700); “Yo te voy a *someter a juicio* por cobardía” (*Caballeros*, v. 368).

Para indicar las dinámicas forenses las comedias recurren a menciones específicas

150 Correspondiente a nuestro mes de abril, en el que se solían tratar los asuntos judiciales referidos a los extranjeros.

del acto de acusación (κατηγορέω, *kategoréo*; *Tesmoforiantes*, v. 444), de la réplica a una denuncia (ἐλέγχομαι, *elénkhomai*; *Riqueza*, v. 932; ἀποκρίνομαι, *apokrínomai*; *Acarnienses*, v. 632, *Nubes*, vv. 1244–1245; ἀντιδικέω, *antidikéo*; *Nubes*, v. 776) y de la apelación a testigos (μαρτύρομαι, *martýromai*; *Acarnienses*, v. 926; *Nubes*, vv. 494–496; *Aves*, v. 1031). “Determinar la sanción” (τιμάω, *timáo*) aparece mencionado en *Avispas* vv. 106 y 847 (cf. la “pena” o τίμημα, *tímema*, en *Avispas* v. 897, *Riqueza* v. 480). La expresión δίκην δίδωμι (*díken dídomi*, “imponer un castigo”) es empleada a menudo, por ejemplo en “Te arrastraré ante el pueblo para obtener una reparación de tu parte” (*Caballeros*, v. 710) o “haré que alguno de ellos cumpla una pena...” (*Nubes*, vv. 1491–1492). En varias obras hay referencias explícitas al hecho de ser condenado (ἀλίσκομαι, *halískomai*, como en *Acarnienses* v. 662 o *Paz* v. 1234) o de ser absuelto (ἀπολύω, *apolýo*; *Avispas* v. 571, *Paz* v. 13; ἀποφεύγω, *apopheúgo* / ἐκφεύγω, *ekpheúgo*; *Nubes* v. 1151; ἀφίημι, *aphíemi*; *Avispas* v. 922).

Las acciones privadas –aquellas que eran presentadas por la víctima o sus familiares– se indican con frecuencia sin el sustantivo *díke*, colocando tan sólo el cargo por el que se inicia el proceso (en caso genitivo), consistentemente con la expresión que los oradores suelen usar al referirse a las convocatorias judiciales: “Te llamo a comparecer ante los inspectores del mercado [en una causa] por daño (βλάβης, *blábes*) a mis mercancías” (*Avispas*, vv. 1406–1407). Respecto de las acciones públicas –que podían ser incoadas por cualquier ciudadano interesado–, los pasajes incluyen el término habitual, γραφή (*graphé*), como en *Acarnienses* v. 679, y su verbo correspondiente γράφομαι (*gráphomai*, en *Nubes* v. 758 y vv. 1481–1482), pero rara vez aparecen acompañados de un cargo específico como en *Avispas* vv. 894–897 y en *Paz* vv. 107–108 (y solamente en este último supuesto coincide con los cargos públicos que conocemos por otras fuentes no cómicas).¹⁵¹ Hay alusiones repetidas a otras acciones o procedimientos judiciales específicos, como acontece con la denuncia de quien retiene propiedad estatal (φάσις, *phásis*, como en *Acarnienses* v. 542) o de la presentación hecha ante un oficial público capaz de arrestar a un delincuente (ἐνδειξις, *éndeixis*, en *Caballeros* v. 278). Por lo demás, se identifican menciones a los decretos del Consejo (*Boulé*) o de la Asamblea (*Ekklesía*) que servían para entregar a un tribunal a quienes hubiese cometido serios crímenes (εἰσαγγελία, *eisangelía*; *Avispas* vv. 590–591), así como a exámenes procedimentales vinculados con el escrutinio de jóvenes o magistrados (δοκιμασία, *dokimasía*, en *Avispas* v. 578) o con la rendición de cuentas de los funcionarios públicos (εὐθύνα, *eúthyna*, en *Caballeros* v. 825 y *Avispas* v. 571).

Con relación a los litigantes o colaboradores de las partes en el pleito, es posible

¹⁵¹ Para profundizar acerca de las distintas acciones procesales disponibles en derecho ático puede consultarse R. OSBORNE (1985: 40–58).

encontrar referencias al demandado (φεύγων, *pheúgon*): “Serás el acusado en cuatro procesos...” (*Caballeros*, vv. 442–43); al testigo de una convocatoria a comparecer judicialmente (κλητήρ, *kletér*, en *Avispas* vv. 1408 y 1416); al delator experto o chantajista (συκοφάντης, *sykophántes*): “Que aquí no entre ningún sicofanta” (*Acarnienses*, v. 725), “Este dios vale mucho para todos los griegos si destruye a todos los malditos sicofantas” (*Riqueza*, vv. 877–879);¹⁵² y al orador de apoyo en el juicio (ξυνήγορος, *xynégoros*), quien también podía ser una suerte de abogado designado (*Caballeros*, vv. 1358 y 1361; *Avispas*, v. 482) o sorteado (*Avispas*, vv. 687–691). Con relación al abogado determinado por sorteo, la comedia nos enseña que recibía una dracma como honorarios (τὸ συνηγορικόν, *tò synegorikón*, *Avispas* v. 691), un detalle que no conocemos de ningún otro testimonio antiguo y que posiblemente sea auténtico.¹⁵³

Asimismo, como parte del funcionamiento de los tribunales, encontramos menciones a la figura del juez (δικαστής, *dikastés*, en *Avispas* v. 563; ἡλιαστής, *heliastés*, en *Caballeros* v. 255) y a numerosos magistrados (arcontes) u oficiales de la corte, tales como el πολέμαρχος (*polémarkhos*, en *Avispas* v. 1042), el θεσμοτέτης (*thesmotétes*, en *Avispas* v. 775 y *Asambleístas* v. 443), el δήμαρχος (*démarkhos*, en *Nubes* v. 37), el ἀγορανόμος (*agoranómos*, “inspector de mercado”, en *Acarnienses* vv. 723 y 824), el γραμματεὺς (*grammateús*, “escribano de la corte”, en *Nubes* v. 770), el κήρυξ (*kêryx*, “heraldo”, en *Avispas* vv. 752 y 905) y el ὑπογραφεὺς δικῶν (*hypographeús dikôn*, “firmador de acusaciones”, en *Caballeros* v. 1256). Con la excepción de este último, todos estos papeles judiciales encuentran alusiones paralelas en la oratoria; el rol del ὑπογραφεὺς δικῶν –expresión apropiada para indicar a aquellos acusadores que remitían una declaración escrita de los cargos y que por lo tanto aceptaban los riesgos derivados del inicio del proceso– representa un ejemplo del tipo de información ofrecida por la comedia que resulta útil para comprender aspectos del derecho ateniense que, de otra forma, nos serían desconocidos. En la misma línea, podemos añadir que la presencia de un solo *kletér* atestiguada en *Nubes* v. 1218 y *Avispas* vv. 1408 y 1416 nos suministra el único testimonio de que en la década del 420 bastaba con que hubiese un único testigo para los llamados a comparecer; a fines del siglo V y durante el IV, en cambio, otras fuentes nos indicarán que sería necesario un testigo adicional.¹⁵⁴

152 Como veremos, los sicofantas serán blancos privilegiados del escarnio cómico aristofánico, que en reiteradas oportunidades descargará su crítica virulenta contra ellos. En tanto “abusadores” del sistema judicial (porque se encargaban de denunciar indiscriminadamente por un rédito económico), son vistos como corruptores del sistema judicial democrático. Analizaremos en detalle esta figura (a la luz de la bibliografía que se ha ocupado del tema) en nuestro trabajo concreto sobre *Acarnienses* (Capítulo III), *Avispas* (Capítulo V) y *Aves* (Capítulo VIII).

153 MACDOWELL (1971: 227); FABBRO (2012: 202–203); BILES & OLSON (2015: 303).

154 MACDOWELL (1978: 238).

En *Avispas* –sin duda la obra que está más vinculada con el derecho en todo el *corpus* aristofánico y a la que dedicaremos el Capítulo V– el argumento gira en torno de una feroz crítica del sistema judicial ateniense.¹⁵⁵ El personaje principal de la obra, Filocleón, es un anciano adicto a las tramitaciones judiciales, que sufre una enfermedad peligrosa que lo lleva a pasar días enteros en los tribunales con la expectativa de servir como juez. Como remedio de la situación, su hijo Bdelicleón consigue encerrarlo en la casa y, para que canalice sus ansias litigiosas, establece en el interior del hogar un falso tribunal. Propone que un perro doméstico sea juzgado porque robó y se comió un queso siciliano sin compartirlo. La descripción del tribunal casero, así como los detalles que se agregan en la obra, contienen una serie de elementos preciosos para identificar los componentes materiales del espacio jurisdiccional:¹⁵⁶ el mobiliario físico del tribunal incluye las verjas de la corte (δρῦφακτος, *Avispas* vv. 386, 552, 830), la barrera de acceso (κιγκλῖς, *Avispas* vv. 124 y 775), el estrado de ingreso (ξύλον: *Avispas* v. 90), los pilares en que se colgaban los afiches de los asuntos que se tratarían (κίων: *Avispas* v. 105), el reloj de agua para medir la duración de los alegatos (κλεψύδρα: *Avispas* vv. 857–858; *Acarnienses* v. 693), las pizarras donde se colocaban las noticias sobre los juicios futuros (σανίδες: *Avispas* vv. 349 y 848) y todos los objetos necesarios para la votación: las urnas (καδίσκοι: *Avispas* vv. 321–322; τὸ κάδω: *Aves* v. 1032; κημός: *Avispas* v. 756; ἐκ κιθαρίου: *Avispas* v. 674), las tablillas para marcar las sanciones (πινάκιον, *Avispas* v. 167) y hasta la piedra usada para contar los votos (λίθος: *Avispas* vv. 332–333; cf. *Acarnienses* v. 683). Al mismo tiempo, surge una amplia evidencia para identificar los diferentes tribunales que existían en Atenas: desde las cortes populares o *dikastéria* (δικαστήρια, por ejemplo en *Caballeros* v. 308; *Avispas* v. 304 y con un diminutivo cómico en *Avispas* v. 803) hasta otros espacios judiciales específicos, como la Nueva Corte (τὸ Καινόν: *Avispas* v. 120), el Tribunal de Lico (τὸ ἐπὶ Λύκου: *Avispas* v. 819) o la corte del arconte, los Once y el Odeón (οἱ μὲν ἡμῶν οὐπὲρ ἄρχων, οἱ δὲ παρὰ τοὺς ἑνδεκα, / οἱ δ' ἐν ᾧδεδίῳ δικάζουσ', *Avispas* vv. 1108–1109).

En síntesis, Aristófanes nos proporciona un bagaje considerable de vocabulario jurídico (tanto en lo referido a los actores del proceso, a las acciones judiciales, a los objetos forenses y a las instalaciones de las cortes) que es citado con precisión y que responde a los mismos términos empleados simultáneamente por los oradores que escriben sus discursos para ser leídos en los tribunales. Ocasionalmente, emplea un

155 Nos ocuparemos en extenso de esta obra en el Capítulo V.

156 Cf. BOEGEHOLD (1967). Sobre la parafernalia judicial, véase BOEGEHOLD (1995). Recientemente nos hemos ocupado de analizar, en el marco de *Avispas*, la construcción cómica del *locus* judicial en BUIS (2016a).

término en un contexto legal o menciona un procedimiento que no surge de ninguna otra fuente; en estos casos no contamos con razones que nos lleven a desacreditar estas referencias como representaciones acertadas de los procesos judiciales. La pregunta que surge entonces tiene que ver con los modos en que la comedia antigua realmente recurre a este armazón jurídico. No es extraño hallar pasajes en los que Aristófanes confía en el conocimiento forense del público y en su experticia práctica (esto es, la enciclopedia jurídica del público) para comprender una broma.¹⁵⁷ Pero si el humor requiere una distancia entre la referencia cómica y la experiencia cotidiana, ¿de qué modo se aprovecha de ella la comedia antigua para recorrer ese trayecto y conseguir su objetivo de hacer reír acerca del derecho vigente en la realidad extraescénica ateniense? A responder este interrogante dedicaremos el resto de este libro.

157 “If the comic poet wants to get laughs, win first prize, *and* persuade or convince or educate his audience, the he must successfully appeal to what his audience already knows or at least to what it thinks it knows” (ZUMBRUNNEN [2014: 71]).

CAPÍTULO II

De *Babilonios* a *Acarnienses*, del Consejo a la escena: acusaciones públicas y defensas teatrales

1. Introducción

En el caso de la producción dramática de Aristófanes, numerosas alusiones apuntan a la identificación por parte de los espectadores de situaciones vinculadas a prácticas forenses atenienses, algunas de las cuales involucran incluso al propio comediógrafo. Nos ocuparemos, en este capítulo, de comenzar a explorar, desde una perspectiva literaria, las menciones jurídicas que remiten en la producción aristofánica a situaciones externas vinculadas con el sistema judicial ateniense. Ello nos permitirá evaluar las posibilidades del género como medio para canalizar disputas públicas hacia el plano de la ficción del drama.

Comencemos diciendo que la presencia de elementos compositivos y estilísticos comunes entre la retórica judicial de los tribunales de Atenas y los discursos persuasivos que elaboran los personajes cómicos en el teatro, como vimos, no son los únicos puntos de contacto entre la realidad de los procesos judiciales y la ficción escénica de la comedia. Como parte de esta interesante imbricación entre el derecho vigente fuera del teatro y el espacio de justicia cómica que instalan las piezas, proponemos aquí analizar la explicación suministrada por los escolios al v. 378 de *Acarnienses*, que nos ubican frente a una referencia extratextual significativa: a través del protagonista, el autor afirma haber sido *arrastrado* por Cleón ante el Consejo luego del estreno de *Babilonios*, su comedia anterior. Para explorar su sentido, compararemos el comentario de estos escolios con otros testimonios que mencionan también la posibilidad de que Cleón le hubiera iniciado algún proceso judicial al poeta o incluso al productor de la obra, para advertir su compatibilidad o evaluar sus contradicciones. Esta discusión nos conducirá a evaluar la verdadera naturaleza de la libertad de expresión de que gozaba la comedia frente a la existencia discutida de posibles instancias jurídicas que habilitaban su restricción o sanción.

2. Las referencias del año 425

La parábasis a cargo del coro, elemento estructural esencial de la comedia, suele presentar una orientación extra-dramática¹ y constituye un espacio discursivo en el

1 HUBBARD (1991: 28), GELZER (1999: 32-34).

que, a través de los coreutas que le hablan directamente al público, se consolida la identificación del poeta con su héroe.² Esto se ve claramente en *Acarnienses*, la primera obra de Aristófanes que nos llega en forma completa, vencedora en las Leneas del 425. Allí, los anapestos apuntan a una realidad externa a la ficción escénica en la que la ilusión dramática se ve quebrada por referencias a una serie de eventos pasados (vv. 628–632):

ἐξ οὗ γε χοροῖσιν ἐφέστηκεν τρυγικοῖς ὁ διδάσκαλος ἡμῶν,
οὐπω παρέβη πρὸς τὸ θέατρον λέξων ὡς δεξιός ἐστιν·
διαβαλλόμενος δ' ὑπὸ τῶν ἐχθρῶν ἐν Ἀθηναίοις ταχυβούλοις,
ὡς κωμῳδεῖ τὴν πόλιν ἡμῶν καὶ τὸν δῆμον καθυβρίζει,
ἀποκρίνασθαι δεῖται νυνὶ πρὸς Ἀθηναίους μεταβούλους.

Desde que nuestro maestro (*didaskalos*) se puso al frente de los coros “trígicos” (cómicos), todavía no se presentó al teatro para decir cuán diestro es; acusado por los enemigos que están entre los atenienses de rápidas decisiones de que se burla de nuestra ciudad y ultraja al pueblo, debe ahora responder ante los atenienses de decisiones cambiantes.

La mención al *didaskalos*, que puede estar dirigida tanto a Aristófanes cuanto a Calístrato,³ el productor de la comedia, es esencial para la comprensión del pasaje. A partir del discurso coral, advertimos una oposición clara: esa tercera persona del singular es capaz de considerarse a sí misma, frente al resto, como sabio (δεξιός), con todos los matices que adquiere el adjetivo en la comedia antigua.⁴ En este sentido, conviene destacar el uso del incluyente ὡς en lugar del ὅτι como encabezador de la proposición sustantiva, lo que –si bien determinado por la negación en la oración principal– también puede indicar claramente la subjetividad de la afirmación.⁵

El participio διαβαλλόμενος, reforzado mediante un prefijo ciertamente separativo, es un término jurídico que demuestra que aquella atribución positiva es compensada, injustamente, por los enemigos.⁶ Estos adversarios se vinculan con los

2 A. M. BOWIE (1982: 29).

3 Nos ocuparemos de este problema más adelante; aquí nos conformamos con hablar del “autor–productor”.

4 “But to be δεξιός is not simply to possess a perceptive intelligence, the capacity for quick and deep understanding; in many instances it covers creative intelligence, skill, or expertise, and so overlaps σοφός” (DOVER [2002: 14]).

5 Los dos incluyentes significan “que”, pero en griego el primero de ellos introduce una mayor subjetividad respecto del verbo “decir” cuya subordinada sustantiva encabeza. Cf. SMYTH (1984: 582, §2579).

6 CHADWICK (1996: 90, s.v. διαβάλλω) sostiene que el verbo se funda en un sentido de “set

propios atenienses, quienes enfáticamente son criticados por sus resoluciones. Así, en dos oportunidades se ubica a los atenienses en fin de verso (vv. 630 y 632), primero en dativo y luego en acusativo, modificados ambos por adjetivos compuestos: ταχυβούλοις (“de rápidas decisiones”) y μεταβούλους (“de decisiones cambiantes”), respectivamente. No resulta difícil darse cuenta del juego léxico que nos propone el autor, calificando a sus opositores en función de sus dictámenes, rápidos y cambiantes. La *sabiduría* del autor-productor es contrapuesta a la toma de medidas provisionarias y totalmente desprovistas de un sustento racional. Obviamente, queda evidenciado con estas palabras que se trata de un enfrentamiento discursivo de *opiniones*: así como sucedía con la perspectiva subjetiva sobre la destreza propia, la posición de sus contendientes también está revelada por una proposición subordinada incluida por un ὥς al inicio del v. 631. La controversia queda zanjada en cuanto el texto presenta, a comienzo de verso, un infinitivo que carga las tintas en las particularidades del *lógos* del coro. El infinitivo ἀποκρίνασθαι debe ser entendido –casi en términos judiciales– como “presentar una defensa”.⁷ De esta manera, frente a la “acusación” pasada, aquí se presenta un momento actual (de allí la importancia del adverbio νυνί, “ahora”, hacia el centro de verso) en el cual se inscribe la respuesta.

El poeta-productor que responde la imputación reaparece en la primera persona que, pocos versos más adelante (vv. 659–664), insiste en el pnigos:

πρὸς ταῦτα Κλέων καὶ παλαμάσθω
καὶ πᾶν ἐπ’ ἐμοὶ τεκταινέσθω.
τὸ γὰρ εὖ μετ’ ἐμοῦ καὶ τὸ δίκαιον

on opposite sides of a contest or argument, *make into an opponent*”. Sin embargo, para algunos este alcance no autoriza una interpretación técnica para señalar el enfrentamiento entre ambas partes de una controversia “litigiosa”. Así, BAILLY (2000 [1894¹]: 462) sostiene que el verbo διαβάλλω indica *acusar* o *calumniar*, sin reconocer en su uso mayores contornos técnicos (cf. S. Ph. 582; Thuc. 3.109; Pl. R. 566b). LIDDELL & SCOTT (1996: 389–340) tampoco encuentran un alcance jurídico estricto en la expresión: *to attack a man’s character*, *to calumniate* (Hdt. 5.96; 8.90; Thuc. 3.109; 5. 45), *to reproach a man* (con dativo de cosa, Antipho 2.4.4), *to give hostile information* (Thuc. 3.4), *to speak or state slanderously* parecen ser los sentidos más cercanos en el siglo V a un contenido judicial. Se suele decir que la única alusión precisa de derecho que reviste el término διαβάλλομαι en la época aparece en las Leyes de Gortina en Creta (Leg. Gort. 9.26) y con un sentido totalmente diferente, vinculado al ámbito contractual. Sin embargo, al hablar de este pasaje IMPERIO (2004: 122) concluye que el verbo, vinculado con el *nomen actionis* διαβολή, “ha qui una valenza desunta dal lessico giudiziario”.

7 Con este alcance, ver Eup. fr. 228, Harp. A. 189, V. 1026, Th. 186. Cf. IMPERIO (2004: 123) lo identifica como un “verbo del lessico giuridico” y añade que en la comedia “è usato sempre in contesti giudiziari”.

ξύμαχον ἔσται, κοῦ μή ποθ' ἄλῶ
 περὶ τὴν πόλιν ὧν ὥσπερ ἐκεῖνος
 δειλὸς καὶ λακαταπύγων.

Frente a esto, que Cleón trame y maquine todo contra mí. Pues el bien y lo justo serán mis aliados, y yo nunca seré condenado por ser como aquel para la ciudad, un cobarde y maricón.

Evidentemente, en esta defensa –que funciona como una verdadera parodia del modo en que los atenienses respondían las acusaciones de sus enemigos públicos–,⁸ encontramos datos que nos acercan a una disputa entre Cleón (considerado por Tucídides como el político más violento e influyente de la época)⁹ y el *yo* de la enunciación. Los versos en dímetros anapésticos apuntan a resaltar los mecanismos de la antítesis. Siguiendo los mismos lineamientos de contraposición que analizamos en el pasaje anterior, se destaca aquí la diferencia radical entre el comediante–productor y el político, aunque ahora invierte el balance de fuerzas: ἐκεῖνος (“él”) está modificado por dos atributos claramente negativos en el v. 664, mientras que la primera persona, en cambio, cuenta con el bien y la justicia de su lado. Así como en los vv. 628–632, Aristófanes/Calístrato se ubicaba solo, adjetivado de manera positiva, frente a un enemigo previsto en plural, aquí el equilibrio se ve alterado: Cleón es quien se encuentra en soledad, signado por modificadores negativos, mientras que el comediógrafo cuenta con el apoyo de dos valores esenciales, personificados: lo bueno (τὸ ... εὖ) y lo justo (τὸ δίκαιον).¹⁰ Se destaca nuevamente la idea de la oposición total, aunque esta vez el combate se interpreta en términos básicamente militares, como sugiere el vocablo ξύμμαχον (“aliado” en la batalla). Dentro de esta lucha marcada textualmente entre ambos, como intermediario o punto de contacto, se coloca a la ciudad (περὶ τὴν πόλιν). Por lo demás, la forma ἄλῶ constituye el término habitual que designa en griego la condena judicial.¹¹

Ahora bien, las referencias a este enfrentamiento no sólo aparecen a lo largo de la

8 HEATH (1997: 233–234).

9 Thuc. 3.36.

10 Sobre esta contraposición, ver FILENI (2012: 112–114). También se espera que los propios atenienses cambien de lado, tal como hicieron los acarnienses en la escena precedente (vv. 627–628).

11 Cf. SOMMERSTEIN (2004a: 169, n. 66). Es preciso notar, sin embargo, que este pasaje no hace referencia a ningún juicio previo que tuvo lugar. De hecho, el verbo está en futuro; lo que Aristófanes dice a través de Diceópolis, en particular, es simplemente que ahora la justicia y el bien están de su lado y no lo condenarán. No podemos inferir de aquí la existencia de una condena anterior como consecuencia de una acción iniciada por Cleón; en el mismo sentido, el propio SOMMERSTEIN (2004a: 160) manifiesta una postura agnóstica: “the council either dismissed the charge, or imposed a fine within the 500–drachma limit”.

parábasis. Poco antes, en palabras del propio protagonista, ya encontramos expresiones cuya proximidad léxica y semántica nos permite inferir una relación intencional con los versos mencionados (vv. 377–382):

αὐτός τ' ἑμαυτὸν ὑπὸ Κλέωνος ἄπαθον
ἐπίσταμαι διὰ τὴν πέρυσι κωμωδίαν.
εἰσελκύσας γάρ μ' ἐς τὸ βουλευτήριον
διέβαλλε καὶ ψευδῇ κατεγλώττιζέ μου
κάκυκλοβόρει κάπλυνεν, ὥστ' ὀλίγου πάνυ
ἀπωλόμην μολυνοπραγμονούμενος.

Y yo mismo sé las cosas que sufrí de parte de Cleón por la comedia del año pasado. Pues, luego de arrastrarme hacia el consejo me calumnió y profirió mentiras contra mí, y rugía como el Cicloboro y me reprochaba, de modo que por muy poco termino muerto, manchado por los asuntos.

La dimensión jurídica del hecho descripto se fundamenta, esencialmente, en la aparición del participio εἰσελκύσας (“habiéndome arrastrado”). El verbo ἔλκω presenta un sentido claramente técnico vinculado con la idea de ser forzado hacia los tribunales.¹² Diceópolis nos confiesa en estos trímetros cuánto conoce lo que sufrió en manos de Cleón al ser llevado por la fuerza hacia el Consejo, la *Boulé*. El narrador se ubica en actitud defensiva frente a las antiguas *calumnias* de su adversario: el verbo διέβαλλε que se retoma en el διαβαλλόμενος del v. 630, responde nuevamente a la voluntad de marcar la oposición. En primer lugar, él sabe (ἐπίσταμαι) lo que soportó por parte del político a raíz de su última comedia (διὰ τὴν πέρυσι κωμωδίαν). La referencia a Cleón, que aparece en primer lugar como agente del daño causado (ὑπὸ Κλέωνος) y que desambigua el genérico ὑπὸ τῶν ἐχθρῶν del v. 630, cumplirá posteriormente el papel de sujeto en la oración siguiente al describirse sus acciones: una serie de verbos en imperfecto –señalando su reiteración en el tiempo– coordinados en polisíndeton, algunos vinculados a términos propios de la interacción homosexual,¹³ demuestran la dinámica de ataques contra el poeta.

Es llamativa la reiteración de las palabras referidas a la suciedad: por un lado, y si bien se señala que el demagogo le “dio un lavado” (ἐπλυνεν), debemos decodificar este imperfecto en contexto para advertir el juego de palabras: si la primera persona

12 OLSON (2002: 173). El término se reitera en otros pasajes aristofánicos, como *Eq.* 710–711, *Nu.* 1004, 1218, *Ec.* 1056, *V.* 694, *Ec.* 1020, 1037.

13 A.M. BOWIE (1982: 35) habla del verbo καταγλωττίζω y del participio μολυνοπραγμονούμενος, que resulta un *hápax legómenon* (“get into dirty quarrels”, LIDDELL & SCOTT [1996: 1142]). Acerca del peso semántico de estas invenciones verbales aristofánicas, cf. LANZA (2012: 191).

es calificada como *μολυνοπραγμονούμενος* (“manchado por los asuntos”) se percibe la contraposición en el pasaje, de modo que quien supone estar “limpiando” con sus acusaciones en realidad termina maculando a su adversario. El término *πλύνω* cobra, así, un sentido figurado vinculado con el abuso verbal.¹⁴

La cercanía entre el vocabulario relevado en estos versos y aquel que aparecerá en la parábasis,¹⁵ nos permite concluir con relativa certeza que ambos pasajes apuntan a un mismo enfrentamiento.¹⁶ Cabría, por supuesto, imaginar que todas estas menciones son o bien falsas, producto de la imaginación del autor, o bien una mera exageración cómica. No obstante, a partir de la temática de la obra y de las características del protagonista, valoradas por un espectador ateniense medio, puede advertirse que la voluntad burlesca, propia del género, no alcanza en este caso a desmerecer en sí la intencionalidad seria del discurso.¹⁷

Si bien con todo esto, entonces, quedaría claro que existió una controversia a la que se está haciendo referencia, lo cierto es que sólo podemos asegurar poco sobre ella: por un lado, el hecho de que –según Aristófanes– el resultado fue reñido y apenas se logró vencer por poca diferencia (la expresión *ὀλίγου πᾶν*, “por muy poco”, puede estar refiriéndose al número de votos conseguidos tras la presentación del caso ante una instancia heterocompositiva);¹⁸ por el otro, que una de las partes involucradas era Cleón. Resta conocer dos elementos más para entender la naturaleza de la disputa: en primer lugar, la identidad de quien recibe los ataques virulentos de parte del demagogo; el segundo problema se presenta con respecto al objeto de la controversia.

14 Ver Men. fr. 433.2 y comparar con los testimonios de la oratoria: D. 39.11 y 58.40.

15 Sobre el paralelismo entre los discursos de Diceópolis y la parábasis, consultar la bibliografía en HUBBARD (1991: 45, n.17).

16 En contra, ver A. M. BOWIE (1988), quien otorga importancia a la diferenciación entre ambos pasajes. Según él, en realidad Diceópolis, incluso a través de un juego de etimología, está aludiendo como figura al comediógrafo Eúpolis. Este autor, según este punto de vista, había sufrido también una acusación por parte de Cleón en términos semejantes a los que constituyeron el ataque contra Aristófanes: “...if the hypothesis of an attack by Cleon on both Eupolis and Aristophanes is correct, then the audience of *Acharnians* will not have been puzzled by the parallelism. Dicaeopolis refers to Cleon’s attack on Eupolis, the chorus in the *parabasis* to his attack on Aristophanes. The language is strikingly similar because the nature of the attack was similar” (p. 184). Esta lectura es debatida, con fundamentos que compartimos, por PARKER (1991).

17 MACDOWELL (1983a: 146–149).

18 El hecho de haberse salvado de una destrucción “por muy poco”, como señala SOMMERS-TEIN (2004a: 147) puede significar cualquier cosa, desde un sobreseimiento hasta una multa menor a la sanción grave esperable. Volveremos sobre esto más adelante.

3. Primer interrogante: análisis *ratione personae*

Comencemos por analizar hacia quién se dirigen las acciones de Cleón en los pasajes reproducidos. En principio, cabe señalar que coincidimos con OLSON (2002: 236) en sostener, de acuerdo con las otras referencias personales del pasaje, que el lexema διδάσκαλος en el v. 628 apunta por cierto a Aristófanes, y no a Calístrato. Es esta lectura la que guiará nuestro trabajo. Sin embargo, tomado en un sentido aislado, reconocemos que el pasaje en sí no parece ser claro y podría estar indicando que la acción de Cleón se presentó contra uno, otro o ambos, y no necesariamente contra Aristófanes.¹⁹

El problema de los “sujetos” involucrados no se resuelve, sin embargo, con esto. Así, mientras en los versos de la parábasis puede pensarse que el coro representa la opinión del propio autor –Aristófanes–, en los vv. 375–382 sin duda las quejas provienen del protagonista. Es interesante ir más allá de la discusión previa para estudiar aquí, en virtud de los grados de representación planteados por la obra, la identificación autor–productor–protagonista.

19 WELSH (1978) sostiene que los ataques de Cleón claramente fueron dirigidos contra Aristófanes, pero otros autores, como VAN LEEUWEN (1901: 67), son de la opinión de que fue Calístrato y no Aristófanes quien debió soportar las calumnias. Una problemática propia de la comediografía antigua, precisamente, se vincula con la coparticipación en la puesta teatral aristofánica de autor y productor: “...Aristophanes himself preferred to write the book and leave the producing/directing to someone else” (SILK [2000a: 5]). Así, contamos con testimonios que nos indican que Aristófanes, por cuestiones de edad, representó sus primeras obras amparado en el nombre de su productor, Calístrato: “Ce n’est pas seulement Dicéopolis qui parle (...) mais aussi Callistratos, le didascalos: bien sûr, tous les spectateurs avertis pensaient nécessairement aussi, et même principalement, à l’auteur Aristophane, qui avait probablement été nommé accusé peut-être en même temps que Callistratos, son prête-nom” (DEMONTE [1997: 473]). Según SOMMERSTEIN [1992: 32, n. 1], el problema de la identificación depende del grado de conocimiento que tenía el público acerca del escritor, tema sobre el que las opiniones están divididas. MACDOWELL (1982a) sostiene que en 425 el poeta era mayormente desconocido para el público; en cambio, en favor de la interpretación que sostiene que Aristófanes ya era una figura pública entre los atenienses de la época se expresan MASTROMARCO (1979) y HALLIWELL (1980). Ver la síntesis que ofrece PERUSINO (1987: 37–57) acerca de los primeros años “secretos” de Aristófanes como comediógrafo y el trabajo de VETTA (2009) sobre su “formación” como poeta. GILULA (1990) ha trabajado con cierta evidencia epigráfica (P. Oxy. 2737, ll. 44–51) que pareciera sugerir que había algunos dramaturgos que no podían competir en las Grandes Dionisias. Frente a estas posibilidades, acabamos de exponer nuestra posición al respecto. De todas formas, para los efectos de nuestro estudio, no resulta significativa esta confusión, ya que en el caso de que haya sido el productor quien sufriera las invectivas de Cleón, y no Aristófanes, subsistiría el inconveniente de conocer la verdadera naturaleza del enfrentamiento.

Como desarrollaremos en el próximo capítulo, algunos críticos, basándose en los vv. 375–382, plantearon que el propio Aristófanes hizo uso de la máscara de Diceópolis para representarlo como actor, aunque no hay pruebas para demostrarlo. Esta posición puede encontrar su fundamento, no obstante, en la dificultad planteada por el hecho de que un héroe cómico mencione en primera persona situaciones vividas por el productor–poeta: esta aproximación inusitada entre escritor y rol actoral (cuando no se trata de la participación coral en la parábasis), si bien no nos autoriza a justificar los modos de representación de los *prósopa* en escena, nos lleva a ver que Diceópolis, lejos de mostrarse ajeno a la realidad extratextual, es al menos un vehículo utilizado por el autor para canalizar sus propias ideas y pensamientos.²⁰

La oposición, ciertamente, se da con Cleón: Diceópolis–Aristófanes–Calístrato (figuras reducibles, según nuestro criterio, al propio comediógrafo) recurre a un alegato en donde queda evidenciado el contraste dicotómico entre un discurso *justo* –el suyo– y las *mentiras* del acusador (vv. 497–508):

μή μοι φθονήσῃτ' ἄνδρες οἱ θεώμενοι,
εἰ πτωχὸς ὢν ἔπειτ' ἐν Ἀθηναίοις λέγειν
μέλλω περὶ τῆς πόλεως, τρυγῶδιαν ποιῶν.
τὸ γὰρ δίκαιον οἶδε καὶ τρυγῶδία.
ἐγὼ δὲ λέξω δεινὰ μὲν δίκαια δέ.
οὐ γάρ με νῦν γε διαβαλεῖ Κλέων ὅτι
ξένων παρόντων τὴν πόλιν κακῶς λέγω.
αὐτοὶ γὰρ ἔσμεν οὐπὶ Ληναίῳ τ' ἀγών,
κοῦπω ξένοι πάρεσιν· οὔτε γὰρ φόροι
ἤκουσιν οὔτ' ἐκ τῶν πόλεων οἱ ξύμμαχοι·
ἀλλ' ἔσμεν αὐτοὶ νῦν γε περιεπτισμένοι·
τοὺς γὰρ μετοίκους ἄχρῃ τῶν ἀστῶν λέγω.

No me odiéis, varones espectadores, si siendo un mendigo estoy en efecto a punto de hablar entre los atenienses sobre la ciudad haciendo una “tragedia” (comedia), puesto que incluso una “tragedia” conoce lo justo. Ciertamente yo diré cosas terribles, pero justas. Pues ahora Cleón no me calumniará porque, estando los extranjeros presentes, hablo mal de la ciudad. Estamos pues solos: el concurso es las Leneas y no están presentes los extranjeros, pues no llegan los tributos ni los aliados de las ciudades. Ahora estamos solos, bien cernidos; pues llamo a los metecos el cascabillo de la ciudad.²¹

20 En el Capítulo III nos concentraremos, al analizar la poética cómica de la justicia en *Acar-nienses*, en el asunto de la compleja identidad del protagonista y su relación con el autor.

21 Acerca de la noción de *trygoidía*, como un término que sirve para poner en contraste la comedia y la tragedia, TAPLIN (1983), CAVALLERO (2006) y MAUDUIT (2015).

Nuevamente, la estructura del discurso nos remite tanto en forma como en contenido hacia el ámbito de la afrenta. Analizaremos con detalle el discurso que aquí se inicia en el próximo capítulo, al examinar la comedia en su conjunto. Baste aquí indicar que las palabras de Diceópolis, disfrazado de Télefo en un nuevo nivel complejo de caracterización, apuntan a un discurso que responde –otra vez en el texto– a los parámetros de una contra–demanda.²² La remisión a los espectadores, como si se tratase de los jueces que deben condenarlo o absolverlo (el vocativo ἄνδρες οἱ θεῶμενοι, “varones espectadores”), da pie a una argumentación que pasa de lo general a lo particular: primero, se concentra en evaluar las posibilidades del género literario como instrumento de reflexión política cuando vincula directamente la *comedia* con la ciudad (v. 499) y luego con “lo justo” (v. 500). Basta con recordar la alusión a “lo justo” (τὸ δίκαιον) como compañero de batalla del poeta en los vv. 661–662. La referencia a la expresión “sobre la ciudad” (περὶ τῆς πόλεως) apunta, directamente, a una postura clara que remedia la ubicación ambigua de la ciudad, antes vista como punto de contacto o referencia del conflicto en el v. 663. Por lo demás, Aristófanes recurre a un léxico paralelo para enfatizar el planteo de la controversia: si antes había sido delatado por Cleón (v. 378) y luego por sus “enemigos” (v. 630), aquí el dramaturgo rechaza la posibilidad de una nueva querella apelando al mismo verbo: “pues ahora Cleón no me calumniará (διαβαλεῖ)” (v. 502).

La construcción de los argumentos defensivos se estructura sobre la base de una verdadera arquitectura temporal: se insiste con el presente de la contestación pública, y asoma un futuro que anticipa la lógica de su razonamiento: el poeta “está a punto de hablar” (λέγειν μέλλω, vv. 498–499); “dirá” (λέξω, v. 501) la verdad de los hechos. El *yo* (ἐγώ) adquiere un posicionamiento de privilegio, y se ve enfatizado de múltiples modos: primeramente, en función de su aparición explícita en el seno de una lengua desinencial donde la presencia de verbos en primera persona no exige su inclusión; luego, por su ubicación relativa en el inicio del v. 501. Además, condiciona como sujeto una resemantización comunicacional de quienes lo rodean, ya que los atenienses (antes tildados de cambiantes e irreflexivos en sus decisiones, cf. v. 630) se convierten ahora en su auditorio–destinatario. La comedia se torna su instrumento–canal y su propia creación (v. 499) y la ciudad, antes situada vagamente, se posiciona como objeto mismo de su discurso (περὶ τῆς πόλεως). Como si nuevamente se tratase del establecimiento de alianzas, ahora los atenienses se encuentran con él, solos (vv. 504 y 507, en estructura quiástica) frente al elemento ausente que representan los extranjeros.

22 Ello explica el hecho de que el público teatral sea impulsado a tomar partido por Diceópolis desde el comienzo de la obra, como bien ha indicado NELSON (2016: 130).

Frente a este diagrama de actores eficaz, Cleón es excluido en el afuera por la atribución de propiedades negativas, en contraposición a lo que sucede con el comediógrafo: se aclara que ya no podrá denunciarlo y su discurso es revelado como falaz. De esta manera, los cargos de los vv. 502–503 son combatidos desde el interior del propio texto: a diferencia de lo que plantea el político, y como forma de refutación, el propio pasaje establece por un lado que los extranjeros no están presentes (vv. 504–505) y, por el otro, que el poeta no habla mal, sino con justicia (v. 501).

Toda esta reflexión inicial desemboca –como en el caso de los pasajes anteriores– en la abierta manifestación del altercado que involucra al autor y a Cleón. Lo único, entonces, que parece confirmado desde estos textos es que, haya sido como haya sido el enfrentamiento, el poeta pudo superarlo y contraatacar desde su esfera de conocimiento: el teatro entendido como espacio agónico²³ y ámbito de la justicia.

4. Segundo interrogante: análisis *ratione materiae*

La reiteración de ciertos conceptos a lo largo de estas alusiones, mediante lexemas semejantes y construcciones ideológicas paralelas, nos lleva a plantear la naturaleza del hecho histórico que subyace en esta insistencia. La pregunta, entonces, sería si estos versos están apuntando a la realidad concreta de un verdadero juicio formal promovido por Cleón luego del estreno de *Babilonios* en el 426, como sostienen algunas/os autoras/es. Evidentemente, según se advierte, no podemos extraer conclusiones precisas del propio texto de *Acarnienses*. Tampoco nos sirven las referencias presentes en otras obras: en *Avispas*, por ejemplo, representada en este mismo festival pero en el 422, encontramos también la mención de un evento significativo en que Cleón acusó al comediógrafo. En el antepírrema de la segunda parábasis, hallamos algunos puntos de reflexión que se vinculan con acciones del pasado, en las que también parece haber estado involucrado el propio dramaturgo (vv. 1284–1291):

εἰσί τινες οἳ μ' ἔλεγον ὡς καταδιλλάγην,
 ἥνίκα Κλέων μ' ὑπετάραττεν ἐπικείμενος
 καί με κακίσας ἔκνισε, κᾶθ' ὅτ' ἀπεδειρόμην,
 οἱ ἄλλοι ἐγέλων μέγα κεκραγότα θεώμενοι,
 οὐδὲν ἄρ' ἐμοῦ μέλον, ὅσον δὲ μόνον εἰδέναι
 σκωμμάτιον εἴ ποτέ τι θλιβόμενος ἐκβαλῶ.

23 HOLDEN (1902) sostiene en este sentido que las actuaciones no restringieron la libertad del autor: “Quamvis autem accusator more suo quibuscumque posset sive veris sive fictis criminationibus reum aggrediretur (...) tamen nec poetam poenis coërcuit neque artis comicæ licentiam circumscripsit”.

ταῦτα κατιδὼν ὑπό τι μικρὸν ἐπιθήκισα·
εἶτα νῦν ἐξηπάτησεν ἡ χάραξ τὴν ἄμπελον.

Hay quienes dicen que yo llegué a un acuerdo cuando Cleón me estaba aterrorizando con sus ataques y cuando, después de actuar mal, me purificó. Entonces, cuando yo estaba siendo despellado, los que lo miraban de afuera gritar fuerte sonreían, no porque se preocuparan por mí, cuanto para ver sólo si yo lanzaría una bromita al ser apretado. Dándome cuenta de esto, hice un pequeño truco; así ahora la estaca engañó a la viña.

La alusión, interesante por la terminología empleada,²⁴ apuntaría a una disputa, originada por una acción violenta del demagogo, que para algunos retoma los mismos acontecimientos relatados en *Acarnienses*.²⁵ Sin embargo, cuatro años distan entre aquel primer diferendo y esta referencia, con lo que parece obvio que la acción mencionada en la parábasis de *Avispas* (que trabajaremos en detalle más adelante) debería ser posterior a la originada luego de la puesta de *Babilonios*.²⁶ Se desprende de allí que

24 En primer lugar, notamos una alusión directa a la actuación de Cleón: los verbos ὑπετάραττεν (“asustar un poco”) y ἔκνισε (“purificar, expiar”) se ven semánticamente complementados por los participios ἐπικείμενος (“hostigando”) y κακίσας (“habiendo actuado mal”). La primera persona en voz pasiva, ἀπεδειρόμην, materializa los efectos de esos ataques en una metáfora física. Lo interesante es que, frente a ese enfrentamiento, Aristófanes coloca la mirada de los terceros, que se encuentran expectantes respecto de la respuesta. Podemos destacar algunos puntos: en primer lugar, que muy posiblemente se haya tratado de una acción judicial por parte de Cleón (la referencia a los terceros es interpretada por algunos como la audiencia en las cortes; cf. SOMMERSTEIN [1983: 223–224]). Seguidamente, que existió una decepción: el verbo καταδιλλάγην se refiere a la conclusión de un pacto, una tregua o arreglo, mientras que el refrán final, que tiene que ver con la estaca y la viña, apunta a un engaño: el escoliasta lo interpreta recurriendo a la explicación del proverbio: “cuando alguien es engañado, luego de haber confiado” (ὅταν ἐξαπατησῇ τις πιστεύσας). A la luz de esto, entonces, el pasaje condensa un hecho de confianza y decepción. Desconocemos, sin embargo, en qué consistió concretamente. En una lectura que no compartimos, SIDWELL (2009: 123–124) considera que la disputa fue más bien literaria, en el entendimiento de que los pasajes de *Acarnienses* aluden a un ataque de parte de los poetas apoyados por Cleón (Cratino y quizás algún otro) al autor de la obra. Las pruebas aportadas para apoyar dicha interpretación son a nuestro juicio insuficientes. Coincidimos, sin embargo, con su observación en este último texto (2013: 46–47) de que solamente puede comprenderse la obra a la luz de la realidad extradramática conocida por los espectadores contemporáneos.

25 HALLIWELL (1980); SLATER (1989).

26 Ver los argumentos para esta posición, así como un rastreo por la crítica, en STOREY (1995). En efecto, el transcurso del tiempo pareciera ir en contra de la sugerencia de que la cita apuntaría a los hechos relatados en *Acarnienses* que estamos analizando, sobre todo teniendo en cuenta la existencia del adverbio temporal νῦν en el v. 1291, que da actualidad al planteo. Este adverbio podría estar indicando, si uno lo toma al pie de la letra, que la alusión apunta a la propia producción

en *Acarnienses*, probablemente, se esté haciendo referencia a un evento previo, diferente, aunque nada sepamos sobre su verdadera naturaleza fáctica.

Para analizar en qué consistió el enfrentamiento relatado en *Acarnienses*, nos vemos obligados entonces a leer el escolio al v. 378,²⁷ que explica el contexto dentro del que se inscribe la referencia aristofánica en los siguientes términos:

διὰ τὴν πέρυσικωμῶδιαν· τοὺς Βαβυλωνίους λέγει. τούτους γὰρ πρὸ τῶν Ἀχαρνέων Ἀριστοφάνης ἐδίδαξεν, ἐν οἷς πολλοὺς κακῶς εἶπεν. ἐκωμώδησε γὰρ τὰς τε κληρωτὰς καὶ χειροτονητὰς ἀρχὰς καὶ Κλέωνα, παρόντων τῶν ξένων. καθῆκε γὰρ δρᾶμα τοὺς Βαβυλωνίους <ἐν> τῇ τῶν Διονυσίων ἑορτῇ, ἣτις ἐν τῷ ἔαρι ἐπιτελεῖται, ἐν ᾧ ἔφερον τοὺς φόρους οἱ σύμμαχοι. καὶ διὰ τοῦτο ὀργισθεὶς ὁ Κλέων ἐγράψατο αὐτὸν ἀδικίας εἰς τοὺς πολίτας, ὡς εἰς ὕβριν τοῦ δήμου καὶ τῆς βουλῆς ταῦτα πεποιηκότα, καὶ ξενίας δὲ αὐτὸν ἐγράψατο καὶ εἰς ἀγῶνα ἐνέβαλεν. τὰ δὲ Λήναια ἐν τῷ μετοπῶρῳ ἤγετο, ἐν οἷς οὐ παρήσαν οἱ ξένοι, ὅτε τὸ δρᾶμα τοῦτο, οἱ Ἀχαρνεῖς ἐδιδάσκετο.

de *Avispas*. El engaño, en ese caso, puede estar dado por el propio texto que se presenta. Sin embargo, existe un argumento de peso para descartar también esta hipótesis, y es el uso de los verbos ἐπιθήκισα γ' ἐξαπάτησεν en aoristo: no se está apuntando a un tiempo presente. El escoliasta dice que el fundamento de esta afirmación tal vez esté dado por la puesta en escena de la comedia *Caballeros*, en el año 424, pero manifiesta su duda: “No es claro si habla de después de producir *Caballeros*” (ἀδηλὸν δε, εἰ μετὰ τὸ διδάξαι τοὺς Ἰππέας λέγει). La crítica en su mayoría señala que el pacto fue sellado luego de la acción pública de Cleón frente al Consejo tras el estreno de *Acarnienses* y *Caballeros* consistió un abierto quiebre a la tregua acordada: MACDOWELL (1971: 299), por ejemplo, sugiere que los eventos a los que se alude en estos versos de *Avispas* se remontan a la puesta en escena de *Caballeros*. Dado que, como analizaremos en los próximos capítulos, *Acarnienses* se convierte en una suerte de contestación pública contra Cleón y *Caballeros* continúa en la misma línea de enfrentamiento dramático (aunque ya en un universo ficcional que no presenta anclaje en la realidad), nuestra lectura es que el “pacto” aludido debe haberse acordado luego del 424. Tan sólo Cleón irrumpirá sus ataques, esta vez judiciales, tras el estreno de la primera versión de *Nubes*: en efecto, en esa comedia, puesta en escena en el 423, los ataques de Aristófanes se retoman de modo directo y ello nos parece que pudo haber ocasionado la nueva reacción de Cleón a la que alude *Avispas*, como muestra un pasaje del antepírrema (*Nu.* 581–594): “Y después cuando el curtidor paflagonio fue elegido como estrategia, el odiado por los dioses, fruncimos el ceño y mostramos grandes nubarrones, ‘en medio de los relámpagos estalló el trueno’. Y la luna se desvió y también el sol retrayendo su mecha para sí decidió no brillar si Cleón se volvía estrategia. Pero así ustedes lo eligieron. Dicen que las malas decisiones son propias de esta ciudad, pero que cuando cometen una equivocación, los dioses la vuelven hacia algo mejor. Fácilmente les enseñaremos cómo sacar provecho también de esto. Si condenan ustedes al gaviota de Cleón, acusándolo de coimas y de hurto, y sujetan luego su cuello con un cepo, de nuevo con relación al antiguo dicho, que si se equivocan en algo, el asunto se volverá hacia algo mejor para la ciudad”.

27 Este escolio fue transmitido por los manuscritos REFL (sobre el *stemma codicum* de la obra, ver SOMMERSTEIN [1992³: 34–36] y OLSON [2002: lxxv–xcix]).

A causa de la comedia del año pasado: Habla de *Babilonios*. Aristófanes la produjo pues antes que *Acarnienses*, y en ella habló mal de muchos. Se burló de los oficiales elegidos por sorteo y por votación, y de Cleón, mientras los extranjeros estaban presentes. Puso en escena una obra, *Babilonios*, en el festival de las Dionisias, el cual se celebra en la primavera, en el que los aliados traían los tributos. Y, enojado a causa de esto, Cleón inició una acción pública (*graphé*) contra él por cometer injusticias contra los ciudadanos, porque había hecho estas cosas para ultrajar al pueblo y al Consejo, y le inició una acción pública (*graphé*) por ser extranjero y lo llevó a juicio. Las Leneas se llevaban a cabo en el otoño, en las que no estaban presentes los extranjeros, cuando esta obra, *Acarnienses*, era producida.

Resulta fácil advertir que este comentario²⁸ es el único testimonio que poseemos sobre una interpretación del pasaje en clave estrictamente judicial, entendiendo por ello una acción pública ante un tribunal popular (*dikastérion*).²⁹ Sin embargo, a poco que efectuemos un estudio puntual de sus expresiones, descubriremos algunas falencias que despiertan una serie de dudas sobre la veracidad o el alcance de sus alusiones. El inconveniente referido a la identificación de la época en que fue redactado el escolio, debido a la ausencia de documentos que nos permitan fechar estas explicaciones textuales,³⁰ es innegable, aunque a los efectos de nuestro análisis resulta en parte in-

28 El texto griego lo hemos tomado de la edición de N. G. WILSON (1975a: 59–60), aunque para el cotejo textual también hemos tenido en cuenta la de DÜBNER (1883) y RUTHERFORD (1896). Sobre una visión general de los escolios aristofánicos, así como sus recientes ediciones, cf. AUSTIN (2001).

29 Por supuesto que, como veremos, contamos con el propio texto de *Acarnienses* respecto de la actuación de Cleón ante el *bouleutérion* contra él (o Calístrato o quien haya sido la víctima), lo cual indicaría que hubo al menos una sesión del Consejo en la que Aristófanes (o quien haya sido) tuvo que comparecer, bajo una acusación formal. También sabemos que el Consejo, si bien no era estrictamente un tribunal, podía imponer multas de hasta 500 dracmas y que, en casos como estos, actuaba con una función cuasi-judicial (del mismo modo ocurría con la *Ekklesía*, como por ejemplo durante el juicio de las Arginusas en el año 406); no obstante, no es estrictamente una actuación ante las cortes. Todo ello puede ser reconstruido, en rigor de verdad, incluso si no tuviéramos el testimonio de este escolio al que nos referimos, aunque no podemos descartar su particular importancia para una lectura forense del episodio.

30 MONTANA (1996: 9) infiere, sin embargo, que este tipo de comentarios técnicos de índole jurídica proceden de una mano culta del período helenístico: “...ancora interessante dal punto di vista della storia della filologia mi pare l’idea che la maggiore presenza negli scoli alle *Vespe* e al *Pluto* (...) di citazioni di argomento giudiziario possa essere interpretata come traccia del preciso interesse specialistico di un filologo alessandrino”. La mayoría de los manuscritos que transmitieron los escolios hasta nuestros días, hay que decirlo, datan del siglo XIV d.C. (salvo el R, *Ravennas* 429, que proviene del siglo X d.C.); baste decir aquí que la colección más antigua, de la que derivan REF, fue “probably made in Constantinopla in the 4th or 5th century AD” (DUNBAR [1995: 41]); debe ser distinguida del *corpus* de escolios compilados por Triclinio a comienzos del siglo XIV d.C. Es

trascendente. La existencia misma del texto, que constituye una de las escasísimas bases sobre las que reposan las lecturas acerca de la existencia de un juicio en el año 426 en contra de Aristófanes, es suficiente para esbozar algunos comentarios filológicos y lingüísticos, independientemente del momento en que fue escrito o –más importante todavía– de las fuentes que le han servido de base.

En primer lugar, advertimos en los nombres de Aristófanes y Cleón una clara identificación de los sujetos involucrados, a pesar de que la cita se contrapone con otros escolios (cf. *Sch. ad. V.* 1284) que mencionan al propio Calístrato como parte del litigio. Los ataques de Cleón son ahora interpretados: ya no se habla de “arrastrar” o de “acusar” –como decía la obra aristofánica–, lexemas sólo indirectamente provistos de un sentido técnico, sino que ahora queda evidenciada una verdadera actuación en justicia: ὁ Κλέων ἐγράψατο αὐτόν (“Cleón inició una acción pública contra él”). Debemos, sin embargo, tener en cuenta que una *graphé* era una acción judicial en Atenas caracterizada por la existencia de un interés público en su desarrollo y que atribuía, en consecuencia, una legitimidad amplia a quienquiera deseara presentar cargos (ὁ βουλόμενος). Resulta claro, entonces, que no cualquier hecho podía ser susceptible de encuadrar en una *graphé*.

Intentaremos demostrar aquí que hay al menos dos problemas de contradicción que se presentan si tomamos las referencias del escolio al pie de la letra. Por un lado, advertiremos que algunos de los cargos incorporados en el comentario son infundados por no existir base empírica para su juzgamiento; seguidamente, se verá cómo, respecto de otras acusaciones, carecemos de testimonios que nos señalen la existencia de leyes que penalicen los delitos del poeta tal como los incluye el escoliasta, dado que son infracciones demasiado genéricas para su inclusión como categorías criminales bajo la órbita de *graphaí*. En tercer lugar, discutiremos los inconvenientes que surgen con la referencia a la *Boulé*, ya que –según la información atribuida por los textos de la época– ante el Consejo era imposible iniciar una acción de *graphé*.

Comencemos por los crímenes, cometidos a partir de la representación de la comedia *Babilonios*, que constituyen la causa de que se haya decidido iniciar estas acciones (διὰ τοῦτο ὀργισθεῖς, “enojado a causa de esto”). Según el testimonio, tres parecen haber sido los cargos sobre los que se basó el demagogo. Siguiendo el orden del escolio, estos serían la comisión de un delito contra los ciudadanos, el ultraje al pueblo y al Consejo y, finalmente, el hecho de ser extranjero.

Partiremos del análisis del último punto. En cuanto a la nacionalidad, no parece

preciso destacar empero que, cuando nos referimos a los manuscritos, la época de redacción termina resultado irrelevante; por ejemplo, en el caso aristofánico, los escolios en algunos textos tardíos –especialmente E– contienen mucha mejor información antigua que la que puede ser hallada en los escolios de R, que muchas veces está muy resumida.

haber habido evidencia del inicio de una acción por extranjería (γραφὴ ξενίας) contra Aristófanes en la época;³¹ este proceso (cf. S. C. TODD [1993: 174–176]) estaba esencialmente destinado a poner en relieve ante los jueces la falsa ciudadanía de determinados extranjeros. Dado que no hay alusiones directas o explícitas en *Acarnienses*, parece posible que en este punto el escoliasta hubiera malinterpretado las alusiones a la presencia de extranjeros en las Grandes Dionisias, a la que refieren algunos pasajes de la comedia (vv. 503–506, entre otros), o la mención burlesca a la relación del poeta con la isla de Egina (vv. 652–654). Ya hemos visto la naturaleza de los versos iniciales del alegato de Diceópolis/Aristófanes vestido de mendigo.

Resta ocuparnos brevemente de la referencia a Egina, dado que se desconoce exactamente el fundamento de esta burla. Según sostiene OLSON (2002: 241–242), puede pensarse en varias posibilidades que justifiquen la utilización de este nombre geográfico como base para una burla: puede bien haber sucedido que alguna parte de la familia de Aristófanes proviniese de la isla, o que su padre hubiese adquirido en Egina algunos terrenos o, incluso, que el propio poeta hubiera residido durante algún tiempo allí.³² En todo caso, y cualquiera sea la posibilidad más verosímil, sabemos que Aristófanes era hijo de Filipo, un ateniense de la tribu de Pandiónide y del demo de Cidateneo, y no parece haber tenido madre extranjera, si tenemos en cuenta que es muy probable que Aristófanes haya nacido con posterioridad a la ley de Pericles (año 451/450) que exigía para ser ciudadano que ambos padres fuesen atenienses.³³ En consecuencia, el basamento real para una *graphè xenías* parece haber sido escaso³⁴ y el cargo –tal como lo incluye el escoliasta– carece de una justificación, al menos evidente en el propio texto de la comedia.³⁵

31 Hay dos testimonios tardíos de dos anónimas *Vidas de Aristófanes*, que hablan de esta acción por extranjería. Nos referimos a *Proleg. de com.* 28, p. 134.20–22 y *Proleg. de com.* 29a p. 137.14–15. Sin embargo, se trata solamente de referencias que no nos aclaran la naturaleza de la acción judicial (IMPERIO [2004: 61–2]).

32 LÓPEZ EIRE (1994: 10) señala que Aristófanes pudo haber recibido en el 431 “un lote de terreno cultivable en la isla de Egina, donde se trasladó como colono, *kleroùkhos*, y donde su hijo vivió una parte de su vida”.

33 Sin embargo, es cierto que algo debía llamar la atención, dado que las alusiones a la “extranjería” de Aristófanes no son escasas (cf. SOMMERSTEIN [2004a: 164]).

34 También, por supuesto, es posible que el escoliasta haya contado con información independiente acerca de un cargo de extranjería presentado por Cleón contra Aristófanes. Notemos que la mención a la *graphè xenías* en el esolio no indica que haya sido intentada judicialmente en un preciso momento; quizás haya habido algún intento de acusación sobre esta base en los años posteriores a *Acarnienses*, aunque no contamos con testimonios que permitan verificarlo.

35 *Contra*, A. T. MURRAY (1903: 84), quien sostiene que se trataba de una acusación frecuente en la época y que Cleón habría utilizado aquí como segundo cargo. Llama la atención que haya sido

Por supuesto, es posible que Cleón le hubiera iniciado alguna acción semejante por el simple hecho de llevarlo a la justicia, sabiendo que carecía de fundamento en su querella.³⁶ Es cierto que la litigiosidad ateniense muchas veces podía llevar a que se le iniciaran acciones judiciales a un individuo sobre una base que poco tenía que ver con los verdaderos fundamentos de la enemistad subyacente entre el demandante y la víctima; la hostilidad entre ambos casi siempre antecedía de algún modo los aparentes motivos del litigio, y las cortes se vuelven espacios privilegiados donde era factible proseguir enfrentamientos preexistentes;³⁷ sin embargo, es preciso tener en cuenta aquí que en una *graphé* el demandante que no llegaba a obtener al menos un determinado porcentaje de los votos de los jueces debía pagar una multa, y esto puede interpretarse como motivación suficiente para evitar que –mayormente– se iniciaran acciones carentes de toda base fáctica.³⁸ Por lo demás, y sobre todo si el acusador ocupaba cargos políticos sujetos a elección, una fama mal ganada a través de denuncias carentes de sustento fáctico podría haber resultado contraproducente frente al pueblo ateniense.³⁹

Podría decirse –desde una lectura ingenua– que la importancia política de un de-

precisamente en el texto de este escolio, así como en la dudosa *Vida de Aristófanes* 19, que muchos se basaron para señalar que las referencias de V. 1284–1291 se orientan hacia la existencia de una *graphè xenías* (cf. VAN LEEUWEN [1908: 44–5]; ver las distintas opiniones en STOREY [1995: 10]). MACDOWELL (1971: 299) y SOMMERSTEIN (1992³) sostienen que no hay testimonios para una conclusión semejante.

36 Hablando de este mismo episodio, y de la acusación de extranjería, OSTWALD (1986: 207) sostiene: “The latter is hardly credible, unless we assume that Cleon introduced in his formal charge against Aristophanes a slanderous accusation of foreign birth, a very common maneuver in Athens against one’s enemies at that time and one made with gusto by all comic poets, including Aristophanes himself”. Recordemos que en la época –e incluso después– era muy común ser arrastrado hacia las cortes por acusaciones infundadas. Con notoria exageración (aunque necesariamente debe existir alguna base sobre la que se pueda exagerar), el propio Demóstenes sostenía que después del 338 era llevado a la justicia todos los días.

37 Cf. D. COHEN (1995), JOHNSTONE (1999). Sobre el tema, ver también LANNI (2006).

38 Partiendo de D. 22.26–7, S. C. TODD (1993: 109) establece que si el querellante no obtenía el veinte por ciento de los votos en una *graphé* debía pagar una multa de mil dracmas, además de recibir otras posibles sanciones.

39 A esto podría replicarse que, *contrario sensu*, si las acusaciones judiciales resultaban exitosas (y en Atenas no existían votos justificados ni instancias de apelación) era posible que un político se catapultara a la fama; el castigo de traidores, corruptos y falsos ciudadanos podía servir como medio de popularidad. No obstante ello, y teniendo en cuenta la naturaleza popular del género cómico, parece difícil pensar que un demagogo pudiera ganar celebridad oponiéndose abiertamente a un comediógrafo con cargos falsos.

magogo como Cleón frente a un joven dramaturgo sin duda habría implicado, en un contexto en que la justicia no era profesionalizada, una victoria indudable. En efecto, en este contexto, las relaciones de poder creadas podrían haberle conseguido un triunfo rotundo. Sin embargo, no parece haber ocurrido de ese modo en el seno de la *pólis* ateniense: recordemos, por ejemplo, las acusaciones contra Cleón llevadas adelante por la clase ecuestre de Atenas, y el resultado negativo al que el demagogo se habría enfrentado si no hubiese pagado cinco talentos, según se desprende del v. 6 de la comedia (τοῖς πέντε ταλάντοις οἷς Κλέων ἐξλήμεσεν).⁴⁰

No debe llamarnos la atención, entonces, que se trate aquí de una interpretación errónea, ya que el escolio en particular no resulta muy confiable tampoco en otros puntos.⁴¹ Muy posiblemente la confusión con una acción por extranjería se explique más bien por una lectura equivocada del texto mismo, en el que se menciona la presencia de extranjeros en el espectáculo teatral al que se hace referencia: sabemos que durante las Grandes Dionisias, festival en el que se había representado *Babilonios*, solían asistir al teatro los representantes de las ciudades aliadas.⁴² Parece evidente que toda esta información que incluye el escolio emana, precisamente, del propio texto de *Acarnienses* y no de fuentes documentales ajenas a la obra.⁴³

La comisión de un delito contra los ciudadanos (ἄδικία εἰς τοὺς πολίτας), por su parte, resulta interpretada por BAUMAN (1990: 53) como una *graphè adikías* por haber cometido *hýbris* contra el pueblo y el Consejo. De esta manera, se unificarían ambos

40 CARAWAN (1990: 146–7). Según su postura, las alusiones presentes en el escolio al v. 6 de *Acarnienses* se refieren a este enfrentamiento legal: “...Cleon was indicted before the assembly by προβολή in charges of sycophancy and ‘deception of the people’ (in the case against hippeis), and accused of corruption (in the assessment of tribute). To avoid trial and yet more serious penalties, Cleon ‘coughed up the five talents’...”. Por supuesto, nuestra única prueba para todo el episodio descrito es un verso de la comedia: no debe ser tomado, por ello, como un hecho definitivo o comprobado. Sin embargo, es cierto también que algunos pasajes de *Caballeros*, como los vv. 226 y 247 (además, por supuesto, de *Ach.* 299–302) sugieren por su parte que hubo una historia conocida de hostilidad entre Cleón y la caballería.

41 La estación del año en que se celebraban las Leneas, como bien advierte MACDOWELL (1995: 43), también está incorrecta en el pasaje.

42 En las Grandes Dionisias, que constituían una expresión cívica esencial de la Atenas democrática (GOLDHILL [1990: 114]), el tributo de las ciudades del imperio era traído y depositado en el interior mismo del teatro.

43 Es evidente que del texto de *Acarnienses* no podemos, pues, derivar la existencia de una acción por *xenía*. Podría, en todo caso, pensarse que el segundo intento de ataque por parte de Cleón, al que hacen alusión los vv. 1284–1291 y que situaríamos luego de la puesta en escena de *Caballeros*, tuvo su base “formal” en una denuncia fundada en este cargo, pero constituye simplemente una hipótesis indemostrable. Analizaremos estos versos al final de nuestro estudio de *Caballeros*.

delitos en una misma acusación conjunta. Sin embargo, esta acción no se encuentra registrada en la antigua Atenas. En cuanto a la injusticia contra los ciudadanos, *stricto sensu*, sólo hallamos la referencia a una penalización semejante en el Decreto de Canono,⁴⁴ de datación incierta, que imponía una sanción a quien cometiera actos injustos contra el pueblo ateniense (ἐάν τις τὸν Ἀθηναίων δῆμον ἀδικῇ...).⁴⁵ Si bien OSTWALD (1986: 207) interpreta que en este caso el decreto fue invocado por Cleón, la vaguedad y amplitud de la conducta dañosa han sido criticadas⁴⁶ y en ningún caso se menciona al Consejo como órgano jurisdiccional sino sólo como una instancia inicial del procedimiento.

La *graphè hýbreos*, en cambio, es ciertamente una de las acciones mejor testimoniadas en el período clásico,⁴⁷ pero no por ello menos discutidas. La primera complicación que surge con la expresión es la inexistencia de una definición concreta de lo que se entendía estrictamente como *hýbris*. Desde conceptos más vinculados con parámetros morales o religiosos –que muchas veces apuntan a una idea de deshonor–⁴⁸ hasta interpretaciones que vinculan la palabra con un origen dado por la existencia del uso de violencia física,⁴⁹ lo cierto es que el término llevó a numerosas propuestas de sentido.⁵⁰ Más allá del alcance léxico, advertimos que dentro del derecho de Atenas la *graphè hýbreos* era una acción de carácter público que podía ser iniciada frente a *conductas* enérgicas realizadas por alguien en contra de otros.⁵¹ El delito, visto desde esta óptica que impone la norma, podría pensarse en términos de un ataque injustificado⁵² o agresión

44 Cf. X. *Hell.* 1.7.20.

45 Acerca de la importancia de este decreto en Aristófanes, mencionado en *Ec.* 1089–1091 y quizás aludido en *Av.* 1034–1055, ver BALCER (1978: 132–133).

46 WHITEHORNE (1989: 90).

47 DOVER (1972: 37).

48 N. R. E. FISHER (1979: 45). Estudiando a Homero, E. CANTARELLA (1981) continúa esta perspectiva referida a los comportamientos deshonorosos. Volveremos en detalle sobre este delito, quizás uno de los más graves del derecho ático, al trabajar con *Avispas* y, sobre todo, con *Aves*.

49 HOOKER (1975).

50 Ver, en este sentido, el completo trabajo de N. R. E. FISHER (1992) y la respuesta que, sobre algunos de sus planteos, realiza CAIRNS (1996). Desarrollaremos esta noción de modo más sistemático en el Capítulo VIII al estudiar la poética cómica de la justicia en *Aves*.

51 MACDOWELL (1978: 129). DOVER (1972: 37) interpreta el alcance del derecho ático en este tema: “Athenian law took violence seriously; a blow directed by one citizen at another could lead to a prosecution for *hýbris*, regarded as an offence not against the individual but against the community, and so even to the death–penalty, if the jury was satisfied that the striker intended to establish over his victim a moral and social ascendancy like that of a master over a slave”.

52 GAGARIN (1979: 232).

calificada⁵³, como parecerá sugerir tiempo después el texto de la ley que parafraseará Demóstenes en *Contra Midias* (21.47):⁵⁴

ἐάν τις ὑβρίζῃ εἷς τινα, ἢ παῖδα ἢ γυναῖκα ἢ ἄνδρα, τῶν ἐλευθέρων ἢ τῶν δούλων, ἢ παράνομόν τι ποιήσῃ εἰς τούτων τινά, γραφέσθω πρὸς τοὺς θεσμοθέτας ὁ βουλόμενος Ἀθηναίων οἷς ἔξεστιν...

En el caso de que alguien cometa ultraje (*hýbris*) contra alguien, sea un niño o una mujer o un varón, tanto de entre los libres como de entre los esclavos, o realice un acto contrario a las leyes contra alguno de éstos, que el que quiera entre los atenienses a quienes les está permitido inicie una acción pública (*graphé*) ante los tesmotetas.

La redacción de la ley, tal como nos lo transmite la oratoria, nos aclara las particularidades de la acción en diferentes niveles: si bien no hace explícito el contenido mismo del crimen, identifica con propiedad los sujetos judicialmente involucrados, describiendo la calidad de los jueces intervinientes, demandantes y demandados. Los magistrados designados para entender en estas actuaciones –al menos en el siglo IV– eran, como refiere el texto, los *tesmotetas*.⁵⁵ Es muy improbable, pues, que en la época de Aristófanes interviniera el Consejo.⁵⁶ En cuanto a los posibles querellantes, el texto menciona a cualquier persona interesada (tal como sugiere la alusión a ὁ βουλόμενος, propia del mecanismo procedimental de las *graphaí*) siempre que cumpliera con dos requisitos: el hecho de ser ateniense (Ἀθηναίων) y el tener capacidad legal para hacerlo (οἷς ἔξεστιν, que se interpreta como la necesidad de que sólo accionen en justicia quienes no estuviesen privados del ejercicio de sus derechos cívicos). La legitimación pasiva también queda manifiesta, con una amplitud completa: el delito podía ser atribuido a cualquiera (τις) que hubiera incurrido en esas conductas: el pronombre indefinido, en ausencia de atributos o predicativos, da cuenta de que todos podían

53 S. C. TODD (1993: 379).

54 También Aristóteles, en su *Retórica*, se ocupa del delito en términos semejantes a los planteados (1374a 13–15 y 1378b 23–25). Sobre la discusión entre el contenido del pasaje de Demóstenes y Ais. 1.16 –testimonios aparentemente contradictorios sobre la ley–, ver MACDOWELL (1990a: 263), para quien la mención de *Contra Midias* constituye la versión genuina.

55 Otras fuentes reproducen esta misma idea; cf. Ais. 1.32.

56 En efecto, un pasaje de *Avispas* (vv. 1418 *et seq.*) –que analizaremos oportunamente al trabajar específicamente dicha comedia– muestra que, fracasado el intento de solución amistosa– será el arconte (esto es, un tesmoteta) quien se ocupará del caso por el cargo de *hýbris*. Los arcontes, sabemos, no asistían al Consejo y mucho menos lo presidían; creemos que esto es prueba suficiente de que en el siglo V, del mismo modo que sucederá en el IV, los asuntos vinculados con el delito de *hýbris* eran tratados por los tribunales ordinarios.

ser eventualmente acusados por este tipo de ultraje. Por lo demás, el criterio cambia cuando la ley hace referencia a la víctima del acto agresivo: si bien en un principio también aparece el mismo pronombre indefinido (τινά), lo cierto es que inmediatamente después la extensión del término se devela, explícitamente, que en la categorización no existe ninguna diferencia fundada en género, edad o estatus ciudadano: tanto hombres como mujeres y chicos, esclavos o libres, podían ser víctimas de *hybris*.

Teniendo esto en cuenta, no pareciera ser posible la punición de una verdadera agresión dirigida a otros sujetos más allá de los previstos: por criterios de lógica jurídica, la inclusión de supuestos de modo expreso en la ley permite sugerir –aun siendo una previsión de alcances amplios– que sólo contra ellos procedían los comportamientos violentos regulados, y en ningún caso podían abarcar supuestos distintos de los mencionados. De este modo, la *hybris* podía ser llevada a cabo contra personas determinadas, y no contra entequeias o entidades abstractas y colectivas:⁵⁷ no encontramos fundamentos, por ende, para considerar de peso la referencia del escolio a un ultraje dirigido al pueblo y al “Consejo”: ὕβρις τοῦ δήμου καὶ τῆς βουλῆς.⁵⁸

Un escolio a Elio Aristides (3.8),⁵⁹ en este sentido, menciona la posibilidad de que Aristófanes hubiese cometido *hybris* contra el propio Cleón, lo que llevó a la prohibición de la sátira cómica de personas concretas. No obstante, el contenido sustancial del delito no parece corresponderse con las acciones realizadas desde la puesta en escena de una comedia, y el hecho de que no encontremos ninguna interdicción al *onomastì komoideîn* posterior a la acción judicial –en caso de estar refiriéndose, evidentemente, al evento del que nos ocupamos– nos da la pauta de la incoherencia del testimonio. Como bien sostiene SOMMERSTEIN (2004a: 146, n. 6), en el verbo

57 En este sentido, N. R. E. FISHER (1992: 137–8) parece creer que el fundamento de la norma está dado por la necesidad de brindar ayuda a todos aquellos que, en tanto personas privadas, se veían afectados por actividades desmesuradas de terceros. Así, interpreta que la ley de *hybris* “played a considerable part in making the daily lives of many Athenians less fearful and less oppressed than they would otherwise have been”. Si, efectivamente, la noción del delito estaba referida al honor o *timé*, parece entonces evidente que sólo podía afectar a individuos puntuales, si bien con ello se acarrea –indirectamente– la afectación de la comunidad en su conjunto y, por ende, la implementación de un proceso público abierto a todo interesado.

58 Incluso debemos tener en cuenta los parámetros sintácticos de la ley: la conducta sancionada supone claramente la realización de conductas dirigidas contra personas particulares: de allí la utilización de la preposición εἰς, que apunta –en dos ocasiones– a los individuos agredidos. En el caso del escolio que analizamos, no puede hallarse una preposición como la que incluye la normativa, sino una serie de sustantivos en genitivo (δήμου, βουλῆς). Es otro argumento, creemos, que nos aleja de la posibilidad de que el testimonio que brinda el escoliasta sea verídico.

59 Ar. fr. 26 K–A.

καθυβρίξει de *Ach.* 631 se encuentra posiblemente la causa de dicha afirmación.⁶⁰ No obstante, el hecho de que este escolio nos presente una interpretación judicial del fenómeno nos conduce a examinar otros escolios a los efectos de ver si surgen en ellos alusiones concretas que permitan decodificar el episodio en función de restricciones generales impuestas al género. Para ello, es preciso partir de algunas reflexiones generales sobre los alcances de la libertad de expresión en la Atenas clásica.

5. ¿Abuso de la libertad de expresión?

Descartados entonces los tres cargos supuestos por los motivos desplegados, restaría otra posibilidad para entender la naturaleza jurídica del planteo de Cleón. Recordemos que, en su respuesta, Aristófanes decía que sus enemigos lo acusaban de que se burlaba de la ciudad (v. 631): el verbo κωμωδῶ allí empleado se vincula con una particularidad del género cómico, consistente en mofarse de las figuras conocidas a través de ciertas referencias insultantes o inectivas pronunciadas por los personajes.⁶¹ Así, como se ha visto, si ninguno de los cargos mencionados por los escolios goza del sustento necesario, teniendo en cuenta este término *komoideîn* que retoma los ataques verbales en el escenario, ¿pudo tratarse, en realidad, de una verdadera acción judicial de *censura* por parte de Cleón? ¿Habría actuado el político en respuesta de un ejercicio abusivo por parte del comediógrafo de su libertad de expresión? Este planteo lleva a la discusión referida a la existencia en Atenas de una licencia incondicional para que los comediógrafos atacaran a las figuras públicas o, en su defecto, al reconocimiento de restricciones a la capacidad de expresión.⁶²

La regulación de la *parrhesía* en la Atenas Clásica es un tópico que ha motivado a los críticos durante décadas, pues constituye un componente esencial de la ideología democrática ateniense.⁶³ Así como todos los ciudadanos gozaban de igualdad política

60 Este decreto, atribuido a Alcibiades en los escolios a las *Oraciones* de Elio Arístides, es también transmitido por Tzetzes en su *Prooemium* 1.87–97. Resulta claro, como vimos, que su texto proviene de la *contaminatio* con comentarios anteriores y con los versos de la propia comedia. No constituye una fuente de conocimiento independiente.

61 Sobre el tema, cf. SOMMERSTEIN (1996b). El término κωμωδῶ es utilizado con alcances semejantes en otros pasajes aristofánicos, como V. 1026, *Pax* 751 o *Ra.* 358.

62 Aquí nos limitaremos a examinar estas restricciones en el caso concreto de la comediografía aristofánica. Para una visión más completa del problema de la libertad de expresión, puede consultarse el trabajo de AMMENDOLA (2001–2002).

63 D. 9.3; [Arist.] *Ath. Pol.* 1.2–6, Pl. R. 557b, *Grg.* 461e. Para fines del siglo V las tragedias eurípideas también nos ilustran acerca de la importancia de la *parrhesía*, E. *Hipp.* 422, *Ion* 670–675; *Supp.* 430–442, *Ph.* 392, *Or.* 917–22.

(*isonomía*), contaban también con la posibilidad de dirigirse a la Asamblea (*isegoría*). Estos dos derechos implicaban dos caras de una misma moneda y simbolizaban los valores más distintivos de la democracia. La equiparación de los ciudadanos era la marca distintiva de la *pólis* clásica. La sociedad ateniense estaba signada por la libre expresión de todos sus ciudadanos; ello implicaba, necesariamente, un respeto particular por el lenguaje abierto e irrestricto, casi como una particularidad esencial en el seno de un contexto claramente agonístico, donde el *lógos* adquiere un rol preponderante.⁶⁴

Así, por ejemplo, notamos que en los diálogos platónicos existen evidencias concretas a este fenómeno: en *R.* 557.b.4–6, en la sociedad ideal, el término *parrhesía* está claramente vinculado con la noción de libertad (*eleuthería*) y con la idea de licencia o autorización (*exousía*), que tiene que ver a su vez con permitir a cada uno actuar según sus preferencias. En *Gorgias* (461.e.1–3), Platón insiste con estos conceptos, atribuyendo a Atenas una libre expresión desconocida en otras regiones griegas: allí existe la mayor licencia para hablar de toda la Hélade (τῆς Ἑλλάδος πλείστη ἐστὶν ἐξουσία τοῦ λέγειν). Evidentemente, la idea de *parrhesía* es inescindible de estos dos semas: la licencia y el hablar. Por lo demás, advertimos que no sólo tiene que ver con la existencia de un verdadero derecho de hablar, sino –y sobre todo– del derecho de hablar en forma libre, franca y veraz. Estos atributos, como veremos, también se manifiestan juntos, de modo que la *parrhesía* pasa a consistir, de acuerdo con los testimonios, en un mecanismo utilizado en la práctica para aconsejar, criticar, amonestar o afectar a alguien –en forma individual o colectiva– por medio de la verdad tal como uno la veía.⁶⁵

En su discurso *Sobre la falsa embajada* (2.70.7–8), el orador Esquines reconoce este valor cuando sostiene que está decidido a hablar francamente (παρρησιάσασθαι) y a salvarse diciendo cosas verdaderas (τὰληθῆ εἰπὼν) de modo libre (ἐλευθέρως). La proximidad de la idea de una licencia con la calidad en valores de verdad de aquello que se dice es un motivo recurrente en la oratoria. Siempre se establece un vínculo estrecho que justifica la libertad concedida. Así, por ejemplo, es interesante un pasaje de Lisias (*Defensa por la muerte de Eratóstenes* [1]5.1–4), en el que se consolida esta íntima relación: allí la libertad de palabra, esto es, la posibilidad de hacer referencia a todo sin apartarse de nada, tiene que ver con el relato de lo verdadero (τὰληθῆ). La

64 En este sentido, podemos reconocer la importancia del término *parrhesía* que LIDDELL & SCOTT (1996: 1244, s.v.) define como “outspokenness, frankness, freedom of speech” y que los testimonios antiguos identifican con la democratización política. De hecho, el propio diccionario añade que este aspecto era tenido por un elemento vital: “...claimed by the Athenians as their privilege”.

65 HENDERSON (1998b: 256).

parrhesía, entonces, está connotada con rasgos positivos, como surge de otros dos pasajes del *Gorgias* (492.d.1-5 y 521.a.5-7), en los que Sócrates confiesa a Calicles que sólo hablando bien –utiliza el verbo *παρρησιάζω* en ambos casos– puede vivirse de modo noble y correcto.⁶⁶ En este sentido, recibe como contrapartida y amenaza los discursos de aquellos que hablan mal. En un pasaje de Teofrasto, por su parte, se distingue cómo muchas veces esta libertad de expresarse de modo abierto era esgrimida por aquellos que hablaban de modo imprudente: muchos que hablan mal alegan ampararse en los valores de la *parrhesía*, el gobierno del pueblo y la libertad.⁶⁷

Ciertos términos técnicos sirven para señalar los comportamientos contrarios a la libre expresión que consagraban los atenienses. Así, la idea de *kakegoría* o injuria verbal, en derecho ático, ha sido reconocida como un verdadero delito y, en este sentido, objeto de una verdadera acción judicial: la *dike kakegorías*.⁶⁸ Según transmite Plutarco en su *Vida de Solón* 21.1, la ley soloniana en la materia efectuaba una distinción entre las acciones cometidas contra personas muertas y las injurias dirigidas hacia individuos vivos:

ἐπαινέται δὲ τοῦ Σόλωνος καὶ ὁ κωλύων νόμος τὸν τεθνηκότα κακῶς ἀγορεύειν. καὶ γὰρ ὅσιον τοὺς μεθεστῶτας ἱεροὺς νομίζειν, καὶ δίκαιον ἀπέχεσθαι τῶν οὐχ ὑπαρχόντων, καὶ πολιτικὸν ἀφαιρεῖν τῆς ἔχθρας τὸ αἶδιον. ζῶντα δὲ κακῶς λέγειν ἐκώλυσε πρὸς ἱεροῖς καὶ δικαστηρίοις καὶ ἀρχείοις καὶ θεωρίας οὔσης ἀγώνων· ἢ τρεῖς δραχμὰς τῷ ἰδιώτῃ, δύο δ' ἄλλας ἀποτίνειν εἰς τὸ δημόσιον ἔταξε.

También se alaba la ley de Solón que prohibió hablar mal de quien estuviera muerto. Incluso, la piedad exige que observemos a los muertos como sagrados, la justicia que nos abstengamos de agraviar a aquellos que ya no existen, y buen criterio que evitemos la perpetuación de la enemistad. También prohibió que se hablara mal de quien está vivo en los santuarios, tribunales, los lugares de los magistrados, y en todos aquellos sitios donde había competencias en los festivales. Estableció una multa de tres dracmas que debía ser pagada a la parte injuriada y dos más al tesoro público.

66 La *parrhesía* tiene que ver con valores esenciales para la cultura griega, vinculados con la verdad y la nobleza. En Platón, queda claro –entonces– que debe existir un vínculo entre lo que se dice y aquello que se piensa, de modo que la palabra franca es aquella que responde a un pensamiento previo que la sustenta. La *parrhesía*, entonces, se asemeja a un bien decir y a conceptos como nobleza, justicia y verdad. Otros pasajes de la literatura griega resultan igualmente ilustrativos para advertir los alcances positivos de la noción de *parrhesía*: ver, por ejemplo, Arist. *EN* 1124b, Democr. 18,43; E. *Hipp.* 421-423; Men. *Epit.* 623.

67 Thphr. *Char.* 28.6; cf. Isocr. 7.20, 12.218, 16.22, D. 6.31-32.

68 El delito, en tanto responde al concepto de *hablar mal*, se contrapone, en términos jurídicos, con la noción de *aikía*, entendida esta última como toda afectación violenta de carácter físico.

En ambas situaciones, para poder incorporarse como crimen, la agresión verbal debía emitirse en un lugar público, tal como un santuario, un tribunal, un espectáculo teatral o durante la realización de juegos cívicos. En cuanto a la sanción prevista por la norma, correspondía que se abonara una multa que se repartía entre la ciudad y la víctima misma de la actividad ilícita. En la época de Solón, la multa era de cinco dracmas, dos para la ciudad y tres para el agredido; este valor podía ser duplicado si la injuria se manifestaba contra los muertos. En el período clásico, este valor se ve multiplicado: la sanción consistirá en el pago de quinientos dracmas, y la distribución entre lo que le correspondía a la ciudad y a la víctima se mantiene en idénticas proporciones.⁶⁹

Según lo que transmite Plutarco, parece haber habido en el período ateniense de los oradores una suerte de listado de palabras prohibidas (ἀπόρρητα ὀνόματα), de modo que la mención de ese léxico acarrearba la posibilidad de su castigo legal. En *Contra Teomnesto* (X) de Lisias (compuesto hacia el 384–383), la crítica generalmente ha reconocido la existencia de tres delitos claramente diferenciados: la injuria a los muertos, la injuria a los vivos y las palabras prohibidas. GERNET, por su parte, ha identificado que se trata de tres variantes de un mismo crimen de injuria verbal creado por Solón.⁷⁰ En todos los casos, nos encontramos frente al pronunciamiento en un lugar público o religioso de vocablos considerados inefables: en la ley original parece haber existido una mención expresa a los asesinos, a los golpeadores de padres y madres y a quienes confesaran haber arrojado el escudo.⁷¹

No hay referencias que permitan limitar estas restricciones a un determinado ámbito, y en ese sentido podría pensarse que las fronteras de la libertad de expresión y la necesidad de evitar estas acusaciones públicas para no incurrir en *kakegoría* también están presentes en el campo de la comedia aristofánica, sobre todo si tenemos en cuenta que la propia ley de Solón mencionaba los espectáculos teatrales entre los espacios públicos en donde se prohibía realizar las acusaciones mencionadas. A poco que uno examine el *corpus* cómico rastreando posibles referencias a los términos prohibidos, se infiere que Aristófanes no parece haber incurrido en ninguno de los supuestos

69 MODRZEJEWSKI (1998: 159–160).

70 Esto fue pronunciado por L. GERNET en su conferencia “La represión de l’injure verbale en droit attique”, llevada a cabo el 21 de febrero de 1958 y citada por MODRZEJEWSKI (1998: 160).

71 Sobre esa base, HENDERSON (1998b: 259) precisamente señala la contracara de la normativa y menciona los problemas originados por las falsas acusaciones fundadas en esta legislación: “although citizens were free to abuse one another publicly in virtually any terms they liked, no one could falsely charge a fellow member of the demos with any of the *aporrheta*, for that would unfairly silence a potencial contributor to the democracy and so threaten the integrity of the system”.

descriptos. En efecto, no hay verdaderas injurias contra los muertos⁷² ni acusaciones por asesinato, por agresión física contra los padres⁷³ o por haber arrojado el escudo.⁷⁴

72 Sólo hallamos en los testimonios aristofánicos dos referencias –indirectas, por cierto– a burlas respecto de personas muertas: en *Ach.* 530–534 se incorpora una crítica contra Pericles, muerto cuatro años atrás, pero se trata de la mención a una figura ridículamente divinizada del político, y a una implementación del decreto de Mégara exageradamente absurda; no existe en el testimonio ninguna acusación efectiva contra la figura del político, sino una referencia indirecta a las causas de la guerra. La segunda posible víctima de los ataques aristofánicos, luego de su muerte, es Cleón: en *Pax* 648–656 se produce una referencia cómica al político, carente sin embargo de la envergadura crítica que caracterizó los ataques previos. Lo cierto es que, en esta obra representada sólo pocos meses después de que el demagogo fuera muerto en combate en Anfípolis, el pasaje lo menciona de manera indirecta, pidiendo en verdad que no se hable de él; como bien sostienen CSAPO & SLATER (1994), es posible dar cuenta acá de un juego retórico de Aristófanes basado en la preterición. El hecho de que se coloquen esas palabras, hipotéticamente planteadas como ejemplos, en la boca de Hermes exime a quien las esgrime de ubicarse como el sujeto que las emite. SOMMERSTEIN (2004b) sostiene, en cambio, que había ciertas personas muertas, como los Treinta o los Pisistrátidas, a los que sólo cabía mencionar de modo hostil, lo que –en su opinión– sirve para demostrar que la ley soloniana (de haber existido con esos alcances) era letra muerta que nadie en la época intentaba hacer cumplir.

73 A pesar de que ninguna persona burlada, en la comedia aristofánica, es acusada de ninguno de estos cargos, sí podemos dar cuenta de la existencia de un “tipo” cómico representado por el golpeador del padre, que en algunas comedias como *Aves* incluso constituye un personaje. Sin embargo, en ninguna instancia advertimos que dicho personaje sea referido con un nombre, sino que quedan en el anonimato que le otorga simplemente ese perfil cómico.

74 Es cierto que en Aristófanes hay una crítica reiterada contra Cleónimo, a quien se lo acusa sistemáticamente de haber tirado su escudo en combate y ser cobarde. No obstante ello, el hecho de que –en los testimonios cómicos transmitidos– tengamos cinco referencias aristofánicas a este hecho (por caso, *Nu.* 353 *et seq.*), y ningún otro individuo haya sido acusado del mismo delito, parece dar cuenta, más que de una burla concreta, de un *tópos* literario de la época. Por lo demás, e incluso teniendo en cuenta la posibilidad de que las referencias apunten a la realidad ateniense, no debemos olvidar que la burla cómica presenta resortes desconocidos, e incluso puede ser que este Cleónimo haya sido reconocido por su coraje, y que la gracia de los pasajes radique en la antítesis. Esto podría justificarse por el hecho de que este Cleónimo nunca fue condenado por el delito: si el castigo por dicho acto ilícito era la pérdida de los derechos cívicos (*cf.* And. 1.74), lo cierto es que nunca fue sancionado con dicha pena pues en el 426–425 estaba proponiendo decretos sobre tributos (según CSAPO & SLATER [1994: 183]), “in any case it is clear from Aristophanes that he is an active politician and not a disfranchised entity...”. Además, debe tenerse en cuenta que el hecho de no haber sido nunca condenado no implica que, en verdad, no sea cierto que haya abandonado el escudo: puede ser que lo haya hecho junto con todo el resto del ejército y, sin embargo, haya sido objeto particular de un ataque encarnizado por alguna circunstancia que desconocemos. Incluso si pensamos que Cleónimo podía ser atacado por Aristófanes por haber cometido semejante acto, hay que

Hay ciertos testimonios que indican que existía una legislación que lidiaba con los supuestos de acusaciones verbales contra trabajadores del mercado⁷⁵ y contra magistrados.⁷⁶ Interesante, con relación a esto último, es la existencia de un escolio de *Nubes* (*Sch. ad Nu.* 31) que infiere la existencia de un juego con un nombre propio (cambiar una letra) para evitar caer bajo la prohibición supuestamente vigente de “hablar mal” del arconte Aminias. Lo interesante es que este planteo del escoliasta, aun desconociendo si es verdadero, devela un caso en el que se interpreta una voluntad cómica de adaptarse a la exigencia de la legislación vigente. Ignoramos la existencia de una norma sobre la prohibición del abuso de magistrados en el teatro –lo cual de por sí es extraño dado que Aristófanes podría haber hecho referencia a tal norma en caso de existir, y muchos políticos hubieran castigado al poeta por sus ataques virulentos amparados en su texto–, pero lo cierto es que reviste especial significación ver que, de hecho, se piense en la posibilidad de que los comediógrafos alteraran ciertos nombres para adecuarse a contextos de conductas lícitas.

Sin incurrir en supuestos estrictamente prohibidos, la comedia parece hacer uso de una extensa libertad de acción. Entonces, si bien Aristófanes no incurre en ataques

reconocer que el comediógrafo se cuidó de evitar, en ciertos casos, la mención específica del delito: así, por ejemplo, en *Av.* 287–289 se hace un chiste en el que se sugiere que se va a mencionar que él arrojó un escudo, pero en un giro inesperado introduce el sustantivo λόφος, “la cresta”, tratándose –según RADIN (1927: 226)– de una ingeniosa manera de no incurrir en la mención de una acusación prohibida e igualmente hacer una burla de ello. Nos inclinamos, sin embargo, por una tercera posibilidad, que es la productividad semántica del nombre de la persona burlada. Es evidente, sobre todo teniendo en cuenta los usos aristofánicos de los *nomina personarum*, que la recurrencia a Cleónimo para acusar a alguien de arrojar el escudo tiene que ver con la raíz de su nombre, vinculado con el *kléos* épico. No podríamos pensar en un mejor recurso que en explotar esa oposición entre la fama y valentía, por un lado, y un acto cobarde. Acerca de la figura de Cleónimo, ver CUNIBERTI (2012b) y CHRONOPOULOS (2017: 309–310).

⁷⁵ Demóstenes parece mencionarla en su discurso *Contra Eubulides* ([57] 30). No sabemos la naturaleza de esta normativa ni si estaba vigente en el siglo V. Lo cierto es que Aristófanes introduce en sus comedias una amplia variedad de críticas y burlas a comerciantes del ágora. No obstante, y dado que no encontramos otros testimonios de la época por tratarse de estratos sociales bajos, se desconoce si los nombres que cita corresponden a figuras puntuales o son sólo ficticios. En este sentido, pues, tampoco es factible considerar (por falta de pruebas) que Aristófanes esté incurriendo en ese tipo de comportamientos sancionados. La ausencia de testimonios de que el poeta fue acusado por algún mercader por haberse excedido en su burla también justifican esta conclusión.

⁷⁶ Lisias, por ejemplo, menciona el caso de quienes calumniaban a los magistrados que se hallaban en la cámara del consejo (ἐν συνεδρίῳ) en su discurso *En Defensa del Soldado*, quienes eran sancionados con la pérdida de los derechos cívicos; no obstante, este delito –según este testimonio– sólo podía ser cometido si se hablaba mal en este espacio físico (Lys. 9.6.2–6.3; 9.9.1–9.3).

directos contra asesinos, agresores de padre o madre, o comerciantes, el campo estaría abierto a críticas encarnizadas. Pero, fuera de estas acciones por *kakegoría*, en lo referido estrictamente al caso de las figuras políticas, ¿existían regulaciones explícitas y específicas para la comedia, capaces de imponer límites al *onomastì komoideîn*?

La discusión, en definitiva, puede sintetizarse con la pregunta acerca de si la libre expresión de los comediógrafos, incluso durante la democracia ateniense, fue o no ilimitada, para descubrir la posibilidad de que Cleón hubiera recurrido a esa legislación tras la representación de *Babilonios*.⁷⁷ Así, en ciertos períodos de la historia del siglo V. parece haber habido determinadas disposiciones que funcionaron como episodios aislados y excepcionales ante la regla general de la libertad de palabra.⁷⁸ Nuevamente los comentarios marginales resultan significativos. En primer lugar, los escolios a *Acarnienses* nos hablan de un decreto que –en apariencia– restringió la libertad de expresión. Así, a partir de una explicación del v. 67, se señala que durante el arcontado de Eutímenes (437/436) se derogó el *pséphisma* que prohibía la burla cómica, establecido bajo Moríquides (en el 440/439):

ἐπὶ Εὐθυμένους ἄρχοντος· οὗτος ἐστὶν ὁ ἄρχων, ἐφ' οὗ κατελύθη τὸ ψήφισμα τὸ περὶ τοῦ μὴ κωμῳδεῖν γραφὴν ἐπὶ Μορυχίδου. ἴσχυσε δὲ ἐκεῖνον τε τὸν ἐνιαυτὸν καὶ τοὺς δύο ἑξῆς ἐπὶ Γλαυκίνου τε καὶ Θεοδώρου, μεθ' οὓς ἐπ' Εὐθυμένους κατελύθη.

Siendo Eutímenes arconte: Este es el arconte, bajo el cual fue derogado el decreto acerca de la prohibición de las burlas (*toû mè komodeîn*), escrito bajo Moríquides. Estuvo en vigencia ese año y los dos años siguientes bajo (los arcontados de) Glaucino y Teodoro, después de los cuales fue derogado bajo Eutímenes.

Es significativo, en primer lugar, que el texto introduzca detalles cronológicos, lo que le daría un tinte de cierta verosimilitud a la mención (dicha verosimilitud, como se verá enseguida, se opone al hecho de que la información contenida no puede provenir de ninguna manera de la propia comedia). De hecho, cabe afirmar que los datos históricos coinciden con los testimonios que tenemos respecto de los arcontes de la

⁷⁷ VAN STEEN (1994: 221). Nos apartamos de la postura exagerada de HALLIWELL (1991b: 70), quien sostenía que “the freedom of comedy entailed a virtual, though not legally defined, immunity to the law of slander which was probably in existence throughout the classical period”, para coincidir con las observaciones de HENDERSON (1998b: 257): “the right to speak frankly did not guarantee a tolerant reception of offensive views, for there were in practice distinct limits to free speech in terms of particular categories of persons and types of speech, and these limits were both legal and practical”.

⁷⁸ SPINA (1986: 104).

época.⁷⁹ El hecho de que, a pesar de su “generalidad”, se trate entonces de un testimonio bastante creíble,⁸⁰ en nada afecta la lectura aquí propuesta. Solamente muestra, de modo muy preciso, que la comedia podía en cierto modo ser considerada como un género peligroso, puesto que era susceptible de causar efectos concretos sobre la realidad fuera del escenario.

El problema se origina en la referencia al contenido del propio decreto: se habla de una norma referida a la no-burla. Resulta sorprendente que no haya ninguna referencia al término *onomastí*, que sí será habitual en otras referencias de los escoliastas.⁸¹ En función de esto, podría verse en este pasaje la alusión a una normativa que, incluso, prohibió la representación de espectáculos cómicos durante los episodios bélicos, tomando *komoideîn* en su sentido más amplio posible. Dado que el comentario incluye estos datos en forma lateral, y que éstos no están en relación con ningún aspecto del texto aristofánico principal, las herramientas con que se cuenta para aclarar sus alcances son insuficientes.⁸²

Lo que sí parece ser cierto, como surge de la mención del escoliasta, y aun entendiendo que la norma se vinculaba con la interdicción de las invectivas personales, es que la disposición sólo habría estado en vigor durante tres años. Este breve plazo permite justificar que su introducción en el seno de la legislación ateniese se debió a un estado de excepción, muy posiblemente referido a la guerra samia.

En la misma comedia, el escoliasta al v. 1150 nos presenta de nuevo una alusión a la reglamentación legal del abuso verbal cómico:

ἔδόκει δὲ ὁ Ἀντίμαχος οὗτος ψήφισμα πεποιηκέναι ὅτι μὴ δεῖ κωμωδεῖν ἐξ ὀνόματος, καὶ ἐπὶ τούτῳ πολλοὶ τῶν ποιητῶν οὐ προσῆλθον ληψόμενοι τὸν χορόν, καὶ δῆλον ὅτι πολλοὶ τῶν χορευτῶν ἐπέειπον. ἐχορήγει δὲ τότε ὁ Ἀντίμαχος ὅτε εἰσήνεγκε τὸ ψήφισμα.

Parecía que Antímaco había redactado un decreto de que no era posible burlarse de alguien

79 Siguiendo los testimonios de Diodoro, los nombres de los cuatro arcontes mencionados ocuparon el cargo en ese orden y de modo sucesivo.

80 De acuerdo con HALLIWELL (1991a: 57).

81 Este argumento puede ser rebatido si se sostiene que no es metodológicamente seguro realizar inferencias a partir de lo que los escoliastas omiten, en especial dado que sus anotaciones son con frecuencias abreviadas o reducidas por múltiples motivos. De todos modos, la ausencia parece significativa porque sí se presenta en otros casos.

82 No obstante, es difícil sostener la existencia de un decreto que prohibiera totalmente la comedia entre el 440/439 y el 437/436, puesto que tenemos conocimiento de una producción de Aristómenes en 439 y de Calias en 437 (cf. MORETTI [1968], n° 216). Sobre este testimonio en el marco de la cronología de la comedia antigua que proporcionan las fuentes epigráficas, ver OLSON (2007: 379).

por el nombre, y por esta razón muchos poetas no salieron a obtener un coro. Y es evidente que muchos poetas pasaban hambre. En ese entonces, Antímaco era corega cuando introdujo el decreto.

El comienzo del texto permite ver que en este caso se trata de una mera inferencia del escoliasta: “parecía que...” (ἐδόκει). Esta incertidumbre daría razones para considerar la referencia como superflua.⁸³ Por lo demás, basta leer el contenido para observar que tampoco queda clara la naturaleza de sus disposiciones. Como señala AMMENDOLA (2001–2002: 94), podría bien tratarse de una norma destinada a limitar el número de coreutas, no necesariamente vinculada con la restricción de la libertad cómica de expresión.⁸⁴ En consecuencia, se debe tener en consideración, una vez más, que sólo puede “confiarse” muy lateralmente en los testimonios aportados por los *scholia vetera*, ya que estos comentarios marginales, en lugar de presentar muchas veces explicaciones que surgen de la época en que se representó la obra, introducen conjeturas –a veces poco verosímiles– con el objeto de facilitar una explicación del texto según criterios de conveniencia.⁸⁵

Los otros escolios, por cierto, no brindan ninguna solución ni aclaran estos aspectos; tampoco son datados con precisión y, en este sentido, la crítica considera dudosos sus contenidos.⁸⁶ No contamos, entonces, con testimonios adicionales –debidamente

83 Seguimos en este sentido a HALLIWELL (1984:87 y 1991a). Una opinión contraria era sostenida por USSHER (1979: 24, n. 5).

84 OLSON (2002: 348, n. 1150–1) descarta las interpretaciones propuestas por los escolios alegando que se trata de “inventive attempts” para comprender los vv. 1154–1155.

85 Dejemos asentado aquí, para mayor claridad, que esta conclusión no rechaza pruebas que demuestren lo contrario: en efecto, cabe afirmar que, lejos de afirmaciones genéricas, cada escolio debe ser estudiado a la luz de los conocimientos que se tengan independientemente de la situación o el hecho descriptos; la pregunta que corresponde hacerse al estudiar un comentario marginal es, en verdad, cómo sabe el escoliasta lo que afirma.

86 Así, por ejemplo, se encuentra el controvertido decreto de Siracosiso (414?), de cuya existencia aún hoy no existen pruebas concluyentes. Muchos discuten la posibilidad de que se haya tratado de un decreto ficticio (HALLIWELL [1991a], VAN LOOY [1978: 178], SOMMERSTEIN [2002b: 135–136]) aunque la existencia del político Siracosiso está incluso registrada por el propio Aristófanes (Av. 1297). Ver además SOMMERSTEIN (1987c). Los escolios, una vez más, ofrecen datos que ciertos autores valoran indiscriminadamente: algunos parecen encontrar evidencia suficiente para demostrar su aprobación en las palabras del escoliasta de *Aves*, quien se encarga de señalar la posible vigencia de este decreto a partir de una ligera alusión al drama de Frínico *Monótopos* (fr. 27). A la luz de este testimonio se han alzado distintas opiniones. Se ha sugerido, si se acepta la posibilidad de la existencia real del decreto, que tal vez este no establecía una prohibición absoluta respecto de las críticas personales en la comedia y que posiblemente se limitaba a consagrar la imposibilidad

probados– respecto de la existencia, en este mismo período, de otras leyes o decretos capaces de restringir la libertad de expresión en el género cómico, que pudieran dar lugar al planteo de un litigio judicial frente a excesos verbales. Parece lógico concluir,

de mencionar a quienes participaron de la mutilación de los *hermes* en el año 415. Esto explicaría la presencia de numerosos nombres propios en la comedia aristofánica pero la llamativa ausencia de quienes fueron encontrados culpables de la mutilación o de la parodia de los Misterios (DROYSEN [1835], algunos de cuyos argumentos fueron retomados por SOMMERSTEIN [1986] y VICKERS [1995: 340]). Poco interesa, a los efectos de este estudio, que haya otros filólogos que sostengan que, en realidad, el decreto en realidad protegía a las víctimas inocentes de las injurias provenientes del *onomasti komoideîn* (así, ATKINSON (1992); retomando su idea, AMMENDOLA (2001–2002: 96–97) sostiene que “è ippotizzabile che il provvedimento servisse a proteggere da eventuale discredito che poteva venire dai comici coloro che erano statu falsamente accusati di implicazioni negli scandali del 415 e prosciolti”). En los escolios a las *Oraciones* de Elio Arístides, por su parte, hay una interesante referencia a otro decreto, cuya aprobación esta vez se produjo luego de la acción judicial del demagogo (3.8. L.B): “Después de que Cleón querelló a Aristófanes por *hýbris* (κατηγορήσαντος δὲ τοῦ Κλέωνος Ἀριστοφάνους ὕβρεως) se impuso una ley de acuerdo a la cual no se permitiría más burlarse por el nombre (ἔτεθη νόμος μηκέτι ἐξεῖναι κωμωδεῖν ὀνομαστί) Otros dicen que se burlaban personalmente de los hombres hasta Eupolis, pero que Alcibiádes, el general y orador, dio esto por terminado, pues habiendo sido ridiculizado por Éupolis lo arrojó al mar mientras era soldado en la expedición a Sicilia diciéndole: ‘Me hundiste en el teatro, y yo ahora hundiéndote en las olas del mar te destruiré en las aguas más amargas’”. Este comentario, también transmitido por Tzetzes (*Prooemium* 1.87–97) señala algunas particularidades interesantes que permiten relacionarlo con los escolios ya vistos. Por un lado, la referencia a la mención de los otros como fuente del saber (ἄλλοι δὲ λέγουσιν) impone un manto de duda al testimonio. Lo mismo sucede con la reiteración de algunos lexemas altamente significativos: comparemos, por caso, el superlativo *πικροτάτοις*, que se atribuye al discurso de Alcibiádes, con la evidencia del escolio sobre Siracoso, en donde aparece que los poetas lo atacaban a éste “muy amargamente” (*πικρότερον*). Todo esto parece estar indicando una suerte de contaminación en los escoliastas, que reproducen los textos incluidos por otros que a su vez los antecedieron en el trabajo. En síntesis, se puede afirmar que ninguno de los escolios da cuenta de un fundamento extra–discursivo para justificar las alusiones a las limitaciones reglamentarias de la libertad de expresión. Muy por el contrario, las evidencias aparecen manifiestamente desprovistas de sustento, salvo algunas pocas, y en definitiva en nada permiten aclarar si hubo decretos limitando la *parrhesía* o no; cf. LENFANT (2003), para quien todas estas alusiones a normas jurídicas son elaboraciones tardías a partir de las informaciones inexactas que abundan en los escolios (*contra*, SOMMERSTEIN [2004a y 2004b], quien observa que la libertad de expresión del dramaturgo cómico era exactamente la misma que la que tenía el ciudadano común). A tal punto extremo llegan a veces los propios escolios, que algunos códigos trajeron incluida en los *Sch. ad V.* 1291 una referencia a un decreto planteado por el propio Cleón que prohibía toda representación de comedias. Incluso aceptando la existencia (no cabalmente probada) de estas normas, baste señalar que ninguna de ellas estaba vigente durante el año de representación de *Acarnienses*, y por ende no puede justificarse con ellas o con su contenido una acción judicial fundada en la censura.

pues, que los ataques judiciales de Cleón, entonces, no se fundan ni en los cargos incluidos en el esolío de la obra ni en un abuso de la libertad de expresión que afectara de modo particular al género cómico.⁸⁷

6. Un caso de *eisangelía*

Como corolario de todo ello restan, pues, dos potenciales soluciones. La primera, y tal vez la más desalentadora, sería afirmar que –en realidad– no existió ningún proceso y que las alusiones en boca del coro y de Diceópolis no son más que una creación literaria. Se trata de una interpretación muy arriesgada y con escaso fundamento: en efecto, la mención a la “comedia del año pasado” (v. 378) y a la figura de Cleón en reiteradas ocasiones da a entender que, en efecto, debió de haber existido un sustrato extra-escénico del que, de hecho, el auditorio estaba muy al tanto.⁸⁸ De haber constituido una mera invención poética, los espectadores no habrían sido capaces de comprender esas referencias. Por lo demás, la presencia del *bouleutérion* tampoco autorizaría la teoría de la ficción teatral, dado que, siguiendo a SOMMERSTEIN (2004a: 153), nadie que hubiese inventado una persecución judicial habría escogido ese ámbito.⁸⁹

Resta, pues, una única explicación que permita dar cuenta de las expresiones de Aristófanes. Tratándose de delitos no previstos explícitamente en leyes, y presentada la acción ante el Consejo (la *Boulé*), sólo vemos plausible aquí una imprecisión del escoliasta, que en realidad debería estar haciendo mención no a una *graphé* sino a una acción de *eisangelía*,⁹⁰ prevista para los delitos que no tenían una tipificación defini-

87 Por supuesto, la falta de decretos específicos sobre la materia no significa que no haya existido la posibilidad de que Aristófanes fuera llevado a la justicia por cosas dichas en su comedia con fundamento en otras restricciones provenientes de fuentes jurídicas más generales; en el caso que analizamos, empero, tampoco existen testimonios que nos permitan dar cuenta de otras normas concretas capaces de permitir encuadrar las conductas del comediógrafo que pueden haber indignado a Cleón.

88 PELLING (2000: 150).

89 El *bouleutérion*, lugar en el que se reunía el Consejo de los Quinientos, se encontraba ubicado en el ágora; cf. PAPACHRYSTOSOMOU (2007: 241–243).

90 El propio STARKIE (1968: 84) interpreta en su edición el participio confectivo εἰσελκύσας en el sentido de “brought an εἰσαγγελία against me, in the Senate”. La *eisangelía* y la *graphé* suponen, sin duda, dos procedimientos distintos, como se infiere de Isoc. 15.314, en donde se menciona que los antiguos habían establecido diversas acciones, entre las que se distingue una ante el Consejo, otra ante los *thesmothétai* (cf. R. OSBORNE [1985: 42]). Incluso, esta diferenciación se advierte en el hecho de que, como vimos, el querellante en una *graphé* que no alcanzaba a obtener un quinto del total de votos de los jueces, o que dejaba de llevar adelante la causa, debía pagar mil dracmas; no existía, en cambio, multa alguna para quien accedía al Consejo en virtud de una *eisangelía*.

da.⁹¹ Este procedimiento no jurisdiccional de *eisangelía* consistía en el sometimiento, sea al Consejo, sea a la Asamblea (la *Ekklesía*), de un asunto en el que se hubiera cometido un “crimen grave”. La acción consistía en la necesidad de llevar a los magistrados correspondientes toda aquella información, susceptible de servir de base para el inicio de un litigio judicial, referida a cualquier individuo, independientemente del hecho de que este ocupara o no cargos públicos en la ciudad.

A pesar de que cualquier persona, incluso un esclavo o extranjero (*cf. Eq. 475 et seq.*), estaba en condiciones de presentar los hechos ante el Consejo, correspondía en definitiva a este último evaluar si desestimaba el caso o si, en cambio, lo consideraba suficientemente serio como para someterlo a juicio.⁹² Así, en el caso de que *a priori* se evaluara que existían elementos para considerar que se trataba de un caso judicial, se llamaba a una audiencia ante la *Boulé* en un día fijado. El Consejo tenía las atribuciones de imponer una multa de hasta quinientas dracmas; sin embargo, si se trataba de un asunto de mayor gravedad, existía una doble posibilidad adicional: o bien se aprobaba un decreto (*katágnosis*) por el que se pasaba el caso a una corte popular (*dikastérion*) con una posible recomendación respecto de la pena que podría imponerse, o bien se llevaba el caso a la Asamblea (*Ekklesía*) para su discusión. El primero de estos dos últimos supuestos era el más habitual, y correspondía que el tribunal al que se le había remitido el asunto –ahora sí, en una verdadera instancia jurisdiccional– decidiera en la controversia y, si determinaba la existencia de culpabilidad, estableciera la sanción definitiva.⁹³

Respecto de los eventos relatados en *Acarnienses*, se advierte que, en caso de que Cleón hubiera presentado una *eisangelía* contra Aristófanes o Calístrato, ello de ninguna manera implicaba en esa instancia una acción de índole judicial. Esta conclusión es, por cierto, compatible con una de las posibilidades de la expresión ὀλίγου πᾶν ἀπωλόμην (“por muy poco termino muerto”) de los vv. 381–382, que podría estar aludiendo a que por pocos votos en la *Boulé* el caso no pasó a la instancia judicial.

En síntesis, no es posible deducir de estas alusiones que el escoliasta poseyera información concreta acerca de la existencia de algún proceso judicial puntual posterior al estreno de *Babilonios*.⁹⁴ La confusión en la determinación de figuras delictuales

91 Aunque esto era mayormente así a lo largo del siglo V, MACDOWELL (1978: 184) considera que el procedimiento también podía utilizarse en determinadas ocasiones incluso frente a ofensas concretas previstas en la legislación: tal es el caso de los diversos tipos de traición y el ateísmo.

92 MACDOWELL (1978: 183).

93 Sobre este procedimiento en materia de *eisangelía*, ver HARRISON (1971: 55–59), KYRIAKOPOULOS (2003) y PHILLIPS (2013: 32–33).

94 Contamos en el *POxy.* 856.25–27 con otro esolio al pasaje, aunque su transmisión ha sido parcial: ὑπὸ Κλέωνος δίκην ἔφυγε (N. G. WILSON [1975a: vii]). MACDOWELL (1995: 44, n. 35) lo

indica que carecía de información fehaciente sobre lo que ocurrió antes de la representación de *Acarnienses*.

El escoliasta, pues, parece haber interpretado estos versos en función de los otros pasajes mencionados, y no desde un conocimiento técnico-jurídico: a partir de la referencia en el v. 379 (εἰσελκύσας γάρ μ' ἐς τὸ βουλευτήριον) pudo haber surgido la base para construir la presentación ante el Consejo, mientras que el v. 631 (ὥς κωμῳδεῖ τὴν πόλιν ἡμῶν καὶ τὸν δῆμον καθυβρίζει) y los vv. 503–506 condensan la información necesaria para crear la descripción de los tres cargos supuestamente presentados. También, y en sentido inverso, esta amplificación en la lectura del referido ataque de Cleón puede haberse originado como reacción ante la defensa intensa que Aristófanes presenta como respuesta a dichas calumnias. Así, los vv. 515–516 (en que se repite que los comentarios no se dirigen contra la ciudad) y el v. 509 (que sostiene enfáticamente que quien habla en realidad odia los extranjeros) pueden haber motivado una tendencia a ver los reproches de Cleón en términos judiciales, cuando en realidad nada lo sugiere.

Por lo demás, de haberse iniciado una verdadera demanda ante un órgano jurisdiccional, es difícil pensar que Aristófanes no hubiese aprovechado la circunstancia del sobreseimiento en la corte para profundizar la crítica a un adversario influyente y derrotado en su persecución.⁹⁵ Por otro lado, en el caso contrario de haber resultado condenado en una acción judicial es evidente que a Aristófanes le hubiera resultado difícil solicitar los coros para la participación en los festivales dramáticos del año siguiente, cuando representó *Acarnienses*.⁹⁶ Sumado a ello, el hecho de que Aristófanes

interpreta como haciendo referencia a la existencia de una acción judicial, así como también lo hace SOMMERSTEIN (2004a: 168, n. 63] que traduce “successfully defended a lawsuit brought by Cleon”). Sin embargo, el propio SOMMERSTEIN muestra sus dudas respecto del sujeto del verbo (que podía ser Aristófanes o Calístrato). Tres posibilidades se nos abren para entender la oración: o bien lo entendemos (1) en un sentido técnico general, como “defenderse en juicio”, o bien (2) en términos técnicos específicos (esto es, como apuntando a una acción privada y no a un proceso público: en este caso tendríamos una contradicción con la referencia a la *graphé* contenida en otros escolios) o, finalmente leemos (3) un alcance no técnico, siguiendo una acepción vinculada a “escapar de un ataque” (cf. LIDDELL & SCOTT [1996: 430, s.v. δίκη]). No podemos resolver estas dificultades, pero nos orientaríamos hacia la primera de las posibilidades. De todos modos, el papiro data del siglo III d.C. y es muy fragmentario: creemos que, al igual que la mayor parte de los otros escolios, no aporta ninguna contribución significativa a la comprensión fáctica de la acción de Cleón contra Aristófanes tras el estreno de *Babilonios*.

95 “If the denunciation had led to a trial by jury or any other consequence, surely Aristophanes would have made Dikaiopolis mention that too” (MACDOWELL [1995: 44]).

96 “Se Aristofane fosse stato condannato è difficile pensare che nel successivo mese di luglio avrebbe chiesto il coro all'arconte per gli *Acarnesi*, da rappresentare alle Lenae del 425” (PERUSINO [1987: 33]).

mencione una audiencia ante la *Boulé* y no haga referencia a un juicio ante los tribunales es también un argumento consistente que nos permite concluir que la disputa nunca llegó a la instancia judicial. Resultaría entonces falaz que se haya intentado reconstruir los términos de una supuesta querella de Cleón a través de la respuesta teatral de Aristófanes incluida en el texto de su comedia, lo que queda revelado al examinar que la interpretación del escoliasta carece de sustento al referirse a la naturaleza del procedimiento.⁹⁷

7. Recapitulación

Muchas obras preservadas permiten distinguir, durante los siglos V y IV, un nexo evidente –tanto particular como genérico– entre el derecho y los enfrentamientos públicos surgidos de la puesta en escena de obras cómicas, entre ley y comedia. Los enfrentamientos entre Aristófanes y Cleón, a los que apuntan numerosos pasajes preservados de la comedia antigua, parecen dar cuenta de varias instancias en las que el dramaturgo recurrió a sus obras para asentar su posición ante el público.⁹⁸ Sin embargo, como hemos visto, este vínculo entre el universo jurídico ateniense y la comedia como espectáculo regulado no alcanza para justificar en *Acarnienses* alusiones a un episodio de carácter judicial. A partir del examen filológico propuesto, resulta posible concluir que la lectura realizada por los críticos –basada exclusivamente en la aceptación indiscutida de un esolio inexacto, influido más por otros pasajes aristofánicos que por un estudio serio de las acciones judiciales en Atenas– presenta incoherencias desde el punto de vista del derecho ático que sugieren una interpretación exagerada del pasaje. En todo caso, sólo estamos en condiciones de señalar que, tras ciertas acusaciones públicas de Cleón ante el Consejo, que evidentemente no superaron esa instancia preliminar, la víctima de los reproches evitó ser llevada a juicio.⁹⁹

97 Cf. HALLIWELL (1984: 85): “It is in their eagerness to re-create the assumed factual background of Aristophanic jokes that the scholia frequently draw unsound or unnecessary inferences from the text”. Por supuesto, nada es posible asegurar respecto de las afirmaciones que los escolios presentan sobre *Babilonios*, menciones que pueden estar basadas –de manera directa o indirecta– en el texto mismo de aquella comedia.

98 Cleón se constituirá en el principal “blanco” de Aristófanes, al menos si tenemos en cuenta las invectivas cómicas presentes desde *Acarnienses* hasta *Paz*; cf. HOLZBERG (2010: 61–62).

99 De todos modos, y teniendo en cuenta la importancia política del demagogo en el contexto de la Atenas del 426–5, debe decirse que una denuncia pública de Cleón –por más que se tratara de un mero intento sin fundamentos sólidos– no debía de ser una situación de poca envergadura o importancia; ello justifica la preocupación del comediógrafo, que se materializa insistentemente en los diferentes pasajes analizados.

Diez meses después de poner en escena su obra anterior, Aristófanes consigue él mismo atacar y defenderse en el contexto de otro espacio político, propiamente democrático, que tampoco supone un tribunal en sentido estricto: el teatro. Fuera de las cortes, las querellas públicas son aquí contestadas con una defensa dramática. En este sentido, la expresión παραβαίνειν πρὸς τὸ θέατρον (“presentarse en el teatro”) que vemos en el v. 629, muestra su significado pleno: Aristófanes se descubre en su obra para defenderse.¹⁰⁰ *Acarnienses*, pues, muestra un alegato encarnizado en el que el autor hace uso de la escena cómica para mostrar sus argumentos no sólo frente a sus testigos, el público, sino también frente a sus verdaderos jueces: los jueces del certamen que, junto con el apoyo popular, le darán el premio a la mejor comedia.

100 Sobre este papel activo del “autor” como garantía de una práctica po(i)ética eficaz, véase CALAME (2004: 39). Si la máscara trágica permite la representación en escena de juegos identitarios, como afirma CALAME (2000: 139–163), con más razón lo hace la máscara cómica, más acostumbrada incluso a la metateatralidad y a la refracción explícita del universo político ateniense, como da cuenta JAY–ROBERT (2009: 73–77) y CALAME (1989). BILES (2011: 132–133) detallará al examinar *Caballeros* cómo Aristófanes construye progresivamente una memoria poética fundada en triunfos literarios que se corresponden con victorias sobre Cleón.

CAPÍTULO III

Revelar el derecho: la poética cómica de la justicia en *Acarnienses*

1. Introducción

Hemos visto, como punto de partida, que el teatro y los tribunales –como espectáculos agonales– representaban en la Atenas de mediados y fines del siglo V dos instancias cívicas de carácter *performativo*, en las que los ciudadanos participaban activamente. No debe llamarnos la atención, en este sentido, que los espacios compartieran una serie de características comunes y que se imbricaran en torno de una misma lógica institucional de inclusión y exclusión. Si las fronteras entre el teatro y las cortes, sustentadas en los patrones de un mismo contexto sociopolítico de fondo, quedan muchas veces franqueadas por movimientos y cruces significativos, es claro que Aristófanes nos permite trabajar en el terreno de estas interdependencias. Son permanentes en el *corpus* de sus obras conservadas los momentos en los que la escena dramática da lugar a la introducción –y reproducción– de episodios forenses o debates públicos. Allí se representan situaciones en las que abundan referencias jurídico–políticas, pasajes capaces de transmitir al crítico moderno los usos de las leyes atenienses en el contexto vivo de la dialéctica del drama.

Como complemento de las referencias extradramáticas al enfrentamiento entre Aristófanes y Cleón examinadas en el capítulo anterior, nos dedicaremos aquí a proponer una lectura de *Acarnienses*, la primera comedia antigua transmitida en su totalidad, ganadora en el concurso de las fiestas Leneas del año 425. Como podrá advertirse, la pieza es especialmente interesante por la riqueza de sus alusiones jurídicas.

2. La *Ekklesía* cómica

La obra, organizada alrededor de una trama que se manifiesta como claramente política desde las primeras líneas,¹ se abre con la escenificación de la Asamblea, tal como el propio protagonista – Diceópolis, nombre que no se revela a los espectadores hasta el v. 406– explica en términos casi didascálicos (vv. 19–20):² “Como ahora,

1 Cf. NEWIGER (1996 [1980¹]).

2 RUSSO (1994 [1962]: 45) considera que sólo el Prólogo se ubica especialmente en la Pnix, dado que luego la acción de la obra se traslada a la residencia campestre del protagonista. En reali-

cuando sesiona la asamblea extraordinaria desde la madrugada, esta Pnix aquí está vacía” (ὡς νῦν, ὅπότε ὀύσης κυρίας ἐκκλησίας / ἐωθινῆς ἔρημος ἢ πνὺξ αὐτῇ).³

A medida que entra en escena, el protagonista genera su propio espacio desde el discurso.⁴ La deixis que incluye al espectador incorporándolo a la ficción como asambleísta es evidente y sirve para superponer ambos espacios físicos, el teatro y la Pnix: adverbios como νῦν (“ahora”) y pronombres de identidad como αὐτῇ (“misma”) identifican las coordenadas desde lo espacial y temporal.⁵ El teatro “representa” la Asamblea, y el público asiste simultáneamente a los dos espectáculos democráticos: los paralelismos entre la dimensión político-normativa y el plano teatral son claros desde este inicio.⁶

dad, la referencia a la casa de Diceópolis tan sólo aparece en el v. 202: en los vv. 174–200, la escena parece desarrollarse “nowhere in particular” (SOMMERSTEIN [1992³: 165, n. 174]). Con respecto a la importancia de la identificación espacial en este comienzo de *Acarnienses*, ver RONCORONI (1994: 69–70). Acerca de la Pnix y su trascendencia política, ver KOURONIOTES & H. A. THOMPSON (1932).

3 La *kyría Ekklesia* era una de las sesiones de la Asamblea, según consta en *Ath. Pol.* 43.4. Mientras que HANSEN (1975: 51–57) y (1977) opina que el número de encuentros de la Asamblea era exactamente de cuatro por cada pritanía, HARRIS (1986) justifica que en realidad no había límite a la cantidad de sesiones adicionales que podían ser convocadas.

4 Ya en ese espacio físico, que es descripto por el espacio discursivo, se ve anticipada la relación entre Asamblea política y espectáculo dramático que se volverá efectiva en todo el prólogo: de hecho, la referencia en el v. 6 a los cinco talentos tomados por Cleón –con independencia de su sentido concreto, discutido en CARAWAN (1990)– que hemos mencionado en el capítulo anterior sirve para preanunciar lo que será la equivalencia entre la asistencia del público a la *Ekklesia* y al teatro, como indica KLOSS (2001: 149–150).

5 El limitado número de actores sobre el escenario autoriza esta inclusión de la audiencia de la comedia en el interior de la obra como público de la *Ekklesia* (MACDOWELL [1983a: 147]). Ya el propio protagonista se había colocado en la posición del espectador dramático en los primeros versos, de modo que “...the distinction between character and spectator is blurred, and the audience is made to feel that it really is sharing in the action performed on the stage” (WALCOT [1971: 37]).

6 En este sentido, cf. HUBBARD (1991: 41): “Like Dicaeopolis, many members of the audience were country folk and had no doubt been present in the theater since dawn”. WILES (2000) muestra que, en efecto, es posible vincular el espacio de la Asamblea con las instalaciones del teatro de Dioniso en la Acrópolis. También SLATER (2002: 45) se expresa en sentido semejante: “Theater and assembly are remarkably congruent spaces (and indeed the assembly could meet in the Theater of Dionysus on certain occasions). In two forms only was the full body of citizens gathered together, seated, and called upon to judge (in competitive fashion) the words and deeds put before them: in the theater at the festivals of Dionysus and on the Pnyx in the sovereign democratic assembly”. Los testimonios diversos acerca de la utilización del teatro de Dioniso como espacio de reunión política ya en tiempos clásicos (que mencionan la ἐκκλησία ἐν τῷ θεάτρῳ οἱ ἐκκλησία ἐν Διονύσου) han sido recopilados y estudiados por TOZZI (2016). Postulamos que a este paralelismo entre asamblea y

El lugar reconstruido en el prólogo de la comedia es la Pnix, que –situada en el oeste de la Acrópolis– constituía el lugar de reunión habitual de la *Ekklesia*,⁷ donde los atenienses podían discutir los asuntos políticos de la ciudad.⁸ Ante la invitación abierta a exponer opiniones, la Asamblea permitía que cualquier asistente hablara con la sola condición de que el resto de los ciudadanos decidiera escucharlo.⁹ Las bases de este acuerdo comunicacional tácito, sin embargo, se fracturan en Aristófanes y la inversión cómica del esquema instala la descripción de la Asamblea en términos absolutamente negativos.¹⁰

Sucede que el protagonista de la obra se sorprende por cuanto ya es tarde, se encuentra solo frente al público y nadie se acerca a la tribuna o a los bancos representados sobre el escenario, ni siquiera los miembros del comité ejecutivo de la *Boulé* encargados de presidir la *Ekklesia*. La falta de asistentes construye la Asamblea como un espacio de la ausencia. En medio de una institución vacía (ἔρημος), Diceópolis prefigura sus intenciones en soledad (μόνος, v. 29),¹¹ pero ante un auditorio cómplice (vv. 37–39):¹²

νῦν οὖν ἀτεχνῶς ἦκω παρεσκευασμένος
βοᾶν ὑποκροῦειν λοιδορεῖν τοὺς ῥήτορας,
ἐάν τις ἄλλο πλὴν περὶ εἰρήνης λέγῃ.

Ahora por cierto vengo sin más preparado para gritar, hacer ruidos fuertes, insultar a los oradores en caso de que alguno hable de otra cosa que no sea de la paz.

teatro corresponde añadir los tribunales atenienses como tercer espectáculo, tal como expusimos en el Capítulo I. DE CREMOUX (2008: 77) describe esta “parenté programmatique dans la pièce entre monde du théâtre et monde politique”. Acerca de la superposición de espacios y paisajes escénicos a lo largo de toda la obra, ENGLISH (2007: 199–227).

7 Cf. *Eq.* 749–51, *V.* 31–32, por ejemplo.

8 Tan importante era esta *Ekklesia* en cuanto a su composición que para determinadas votaciones se requería un quórum de 6000 ciudadanos (SINCLAIR [1988: 67]).

9 OBER (1996: 23). Debe destacarse, sin embargo, que este principio teórico podía encontrar ciertos límites en la práctica, especialmente si tenemos en cuenta que los oficiales tenían cierto poder discrecional a la hora de ceder la palabra.

10 Cf. LAURIOLA (2010: 159–168). Las reuniones de la Asamblea atenienses constituyen un objeto de burla frecuente en Aristófanes (HARRIOTT [1986: 150–163], GALLEGO [2018] y, muy especialmente RHODES [2004b]); Cf. *Ec.* 171–240, *Th.* 372–519.

11 Sobre la significativa soledad de Diceópolis a comienzos de la obra, ver SILK (2000b: 303–304).

12 Es interesante la ambigüedad que plantea la presencia del público: por un lado, el protagonista actúa como si nadie estuviese a su lado, pero por otro encuentra en los espectadores –que actúan como participantes de la Asamblea– a verdaderos interlocutores. Entre lo individual y lo colectivo, la pieza comienza a encontrar una débil dicotomía que será vulnerada con frecuencia.

Una permanente ambigüedad, que será una de sus notas más distintivas, caracterizará al personaje desde el prólogo:¹³ mientras que por un lado representa la intención cómica de luchar contra el *establishment* político, por el otro pretende retener las instituciones de la ciudad en manos del pueblo ante quienes se apropian de ella con finalidades privadas, lo que queda revelado inmediatamente en su propio discurso. En efecto, las acciones que hemos descripto (gritar, hacer ruidos e insultar), capaces de desestabilizar mediante la violencia el funcionamiento de los órganos de la *pólis*, quedan paradójicamente enmarcadas en el seno de la legalidad.¹⁴ La condición que el propio Diceópolis alega para proceder con los gritos y abusos (βοᾶν, ὑποκρούειν, λοιδορεῖν) reproduce en el v. 39 una estructura oracional que remite –para los espectadores acostumbrados a la redacción legislativa en el seno de la Asamblea– a la sintaxis de una norma jurídica: no sólo vemos la presencia de una *proposición eventual* encabezada por ἐάν (“en caso de que”) y con modo subjuntivo,¹⁵ sino también la voluntad de impersonalidad o abstracción de la ley que lleva a hablar del sujeto capaz de incurrir en la falta como “alguno” (τις).¹⁶

La necesidad de recurrir a los mismos patrones de formalidad que el sistema impone para promover una inversión de su contenido termina reafianzando desde el

13 Esto ha sido muy estudiado. Así, por ejemplo, Diceópolis empieza mostrándose como un personaje rural, dispuesto a conseguir que sus pares–espectadores simpaticen con su causa anti–bolicista (sobre la frecuente participación campesina en los espacios públicos de la ciudad, ver MARKLE [1990]). Sin embargo, logrará luego abandonar esa ideología comunitaria y transformarse en un personaje egoísta y agresivo, signado por un individualismo acérrimo, como señala N. R. E. FISHER (1993: 34): “So far, then, Dicaeopolis seems a forceful and amusing ‘comic hero’ who purports to represent those peasants (...) who felt the time of negotiations had come; he has already also began to display hints of the sort of violent and aggressive self–assertion often characteristic of Aristophanic comic heroes”. Sobre la compleja naturaleza de Diceópolis como ἄγροικος (“campesino”) en esta evolución del personaje hacia convertirse en un héroe triunfante, ver COMPTON–ENGLE (1999: 360). Acerca del rechazo pero a su vez la simpatía que genera el personaje, ver ROBSON (2009: 174).

14 Estas acciones vinculadas con los gritos, las interrupciones y las injurias recuerdan la actitud que muchas veces tenían los propios jueces en las cortes respecto de los litigantes que no les caían en gracia; se trata de lo que BERS (1985) analiza como “dikastic *thorubos*”.

15 “The formulation identified here (‘If someone does A, then B is the result’) is typical of the Athenian system” (CAREY [1998:95]).

16 En los sistemas jurídicos actuales como el nuestro, incluso, se mantiene la abstracción y generalidad en la figura del individuo cuyo accionar describe la condición de la norma (generalmente iniciadas por relacionantes como “Aquel que...” o “Quien...”) y, además, el antecedente suele presentar, para alcanzar aun una mayor eventualidad, un verbo conjugado en un tiempo no utilizado en nuestra habla cotidiana del castellano (el futuro del subjuntivo) pero habitual en el lenguaje forense: “Quien cometiere...”.

absurdo, dentro de la obra, el orden cívico que rige en la realidad extra-escénica. La comedia, como ámbito institucionalizado de la crítica social, parece sugerir entonces que el sistema político sólo permite ser atacado desde el respeto y la preservación de sus propias reglas.¹⁷

Frente a este contexto jurídico, y opuesto a él, la Asamblea parece sumergirse en el descontrol desde el momento mismo en que ingresan los *prytáneis*¹⁸ y el discurso retórico de un contexto ritualizado se ve reemplazado por una violencia inesperada, en el marco de la cual ya no parece respetarse el orden formal. Desde la aparición del heraldo, los pritanis y los asambleístas, se advierte una pelea caótica por ocupar los asientos de adelante, reservados a la presidencia (v. 42), tal como el propio Diceópolis –consagrando la veracidad de sus afirmaciones– había pronosticado versos atrás (vv. 23, 41).¹⁹

Si bien los patrones discursivos propios de la Asamblea parecen mantenerse y esta se abre –como era habitual– con el pedido formal del heraldo de ingresar al recinto sagrado (vv. 43–44)²⁰ y con la invitación a que los asistentes hablen (v. 45),²¹ pronto la comedia se encarga de desarticular todo desde los cimientos: el primer orador, el semidiós Anfiteo,²² pide la palabra y basa su argumentación a favor de la paz en su

17 Algo semejante sucederá, por ejemplo, en *Aves*. En el Capítulo VIII se examinará hasta qué punto la decisión del protagonista de huir de las leyes y de la litigiosidad ateniense se ve desarticulada en cuanto, tras la fundación de la nueva ciudad, surge la tentación de crear un sistema normativo que reproduce en sus bases el orden jurídico ático.

18 Estos *prytáneis*, que eran cincuenta y conformaban una suerte de Consejo Ejecutivo de la ciudad, cumplían sus funciones permanentemente y presidían las reuniones de la Asamblea. También se reunían en situaciones de emergencia, dado que debían vivir y comer en el Pritaneo a disposición de cualquier eventualidad (S. C. TODD [1993: 394]). A principios del siglo IV fueron reemplazados en la presidencia de la *Ekklesia* por nueve *proédroi* elegidos por sorteo entre los Consejeros de las nueve tribus que no actuaban como pritanis.

19 Quizás la actitud de los pritanis de pelearse por las primeras filas de asientos no sea estrictamente ilegal sino, cuanto menos, indigna. En rigor de verdad, se desconoce si existía alguna norma jurídica que regulara la ubicación de los cincuenta miembros en asientos privilegiados.

20 Estas primeras palabras del heraldo que invita a todos a ingresar al área purificada están fuera de métrica y seguramente responden a una fórmula solemne, como sugiere OLSON (2002: 82).

21 “¿Quién quiere hablar?” (τίς ἀγορεύειν βούλεται;). Sobre la formalidad de esta frase, ver otros pasajes aristofánicos (*Th.* 379; *Ec.* 130) y los testimonios de la oratoria (Aesch. 1.23 y 1.267; D. 18.170, 191).

22 Para algunos, como DOW (1969) o GRIFFITH (1974), en la figura de Anfiteo debe reconocerse la referencia a un personaje real; sin embargo, siguiendo la postura de SOMMERSTEIN (1992³: 160, n. 45), se trata en nuestra opinión de una creación del propio Aristófanes, cuyo nombre parlante –referido a su condición semidivina– deviene muy útil a los efectos cómicos de la pieza. Más

genealogía divina (vv. 47–54). Antes incluso de que se consultara a los asistentes a la Asamblea, tal como ocurría de costumbre, el personaje inmortal es expulsado por los arqueros escitas cuando pide que le paguen sus gastos, un derecho que le correspondía en realidad a todo representante de la *Ekklesia*, incluyendo a los extranjeros invitados a sus reuniones.²³

Enseguida el heraldo convoca a los arqueros escitas, guardianes del orden, para que se lo lleven del lugar. Diceópolis interviene para reinstalar la justicia en el recinto, protestando por un arresto que considera ilegítimo (vv. 56–58):

ᾧνδρες πρυτάνεις, ἀδικεῖτε τὴν ἐκκλησίαν
τὸν ἄνδρ' ἀπάγοντες, ὅστις ἡμῖν ἤθελε
σπονδὰς ποιῆσθαι καὶ κρεμάσαι τὰς ἀσπίδας.

Varones pritanis, cometéis injusticia contra la Asamblea al arrestar a este hombre que quería hacer la paz para nosotros y colgar los escudos.

La respuesta de las autoridades –en boca del heraldo– no se hace esperar (v. 59): “síentese, cállese”, instrucción que –enfáticamente– se reiterará con idéntico sentido cinco versos más adelante y también poco después –mediante quiasmo– en el v. 123. En este nuevo orden de cosas, no sólo los dioses son burlados; el ciudadano común es obligado a permanecer en silencio: Diceópolis, que estando solo hablaba al inicio de la obra, ahora debe callar entre sus conciudadanos, y el lugar privilegiado de la libertad de expresión (*parrhesía*) termina siendo el espacio de la censura. El debate político no es posible en estas condiciones²⁴ y la Pnix en escena se convierte en poco más que una caricatura de una verdadera Asamblea democrática.²⁵

adelante en este capítulo nos ocuparemos de retomar el valor de los *nomina loquentia* en la obra, que consideramos esencial.

23 Podría pensarse que, en la situación cómica, estamos frente al caso ridículo de un semidiós que reclama el dinero de sus gastos de viaje justificando su solicitud en su calidad divina y en el hecho de que fueron los dioses quienes le encomendaron hacer la paz, dos argumentos que resultan grotescos. Con todo, lo cierto es que debía llamar la atención la violenta respuesta que recibe quien habla bien de la *pólis*; contrariamente, los especuladores egoístas –ciudadanos de ley– parecen ser escuchados atentamente y aun recompensados.

24 “Sensible communication is scarcely possible because the basic conventions of Assembly debate are not being observed...” (A. M. BOWIE [1993: 20]). Puede leerse esta limitación de la libertad de palabra a contrapelo de los debates en torno de la censura en el género cómico explorada en el capítulo precedente.

25 VAN STEEN (1994: 212). Sólo en el contexto de esta inversión se explicarán los episodios siguientes, en los que se manipula la política “internacional” ateniense mediante la crítica a las ac-

3. La defensa de Diceópolis: persecución y juicio

Una vez que aparece Anfiteo en escena con los tratados de paz firmados (v. 175), siguiendo las órdenes de un Diceópolis interesado en un armisticio privado, se instala el campo semántico de la persecución y del escape que coloca al protagonista y al coro en posiciones antitéticas. En efecto, al llegar Anfiteo sostiene que está huyendo de los acarnienses (δεῖ γάρ με φεύγοντ' ἐκφυγεῖν Ἀχαρνέας, v. 177), y poco después reitera la misma idea: ἐγὼ δ' ἔφευγον· οἱ δ' ἐδίωκον κἀβόων (v. 185). La oposición entre las actitudes de Diceópolis y de los coreutas, que se manifestará enseguida, queda evidenciada en estas palabras por el uso paralelo de los coordinantes y por los sentidos opuestos de los verbos *diókein* y *phéugein* (“perseguir” y “escapar” en su primera acepción, pero también, como hemos mencionado en la introducción, “acusar” y “defenderse” en lenguaje forense).

La insistencia del personaje en este léxico de probable tenor jurídico (ἐγὼ δὲ φευξοῦμαι γε τοὺς Ἀχαρνέας, “Y yo me voy a escapar/defenderme de los acarnienses”, v. 203) es retomada y reforzada por la aparición de los viejos coreutas, quienes se refieren desde el comienzo de la estrofa a la voluntad de “perseguir/acusar” a Diceópolis.²⁶

El propio corifeo incita a sus compañeros con el imperativo δίωκε (“persigue”, v. 204) y el coro comienza sus palabras asegurando que el traidor “ha escapado” (ἐκπέφευγε, v. 208). La oposición se estructura también en términos de edad: los

titudes anti-diplomáticas de los enviados a negociar con el rey de Persia. Personajes como el embajador, Pseudartabas y sus eunucos, o Teoro y los tracios, ofrecen una imagen falsa que muestra la perversión del accionar diplomático. Hemos ofrecido un análisis de estas estrategias destinadas a subvertir las bases normativas de las relaciones internacionales greco-bárbaras en BUIS (2008a).

26 No debe llamarnos la atención la presencia de los ancianos en la escena cómica. Estos personajes suelen verse con frecuencia en el teatro aristofánico (incluso hay una obra, preservada sólo en fragmentos, que hacía de la vejez su tema principal; cf. SICKING [1964]) y en numerosas ocasiones son blancos privilegiados de los ataques de Aristófanes: “Le renversement comique fait en apparence perdre à la vieillesse l'auréole de respect et de pitié dont elle est traditionnellement entourée...” (MENU [1997: 134]). Es ilustrativo, sin embargo, que muchas veces los personajes ancianos de la comedia antigua saquen buen provecho de las tramas cómicas, incluyendo a veces hasta un rejuvenecimiento o incluso el triunfo (pensemos, por caso, en Diceópolis, Trigeo, Pisetero o Crémilo). Así, SOMMERSTEIN (1984: 320–321) ha examinado la aparición frecuente de ancianos como héroes cómicos en el *corpus* aristofánico, concluyendo que el género presenta “a systematic bias in favour of older and against younger men”. A menudo estos ancianos desempeñan el papel de coreutas: es lo que sucede con la composición de los coros en *Acarnienses*, *Avispas*, *Paz*, *Lisístrata* y *Riqueza*. Sin embargo, coincidimos con ROBSON (2009: 94–95) en la dificultad de generalizar sus características ya que en cada obra los ancianos presentan sus propias particularidades. Cf. BYL (1977).

acarnienses sostienen en la estrofa que, de haber sido más jóvenes, habrían alcanzado rápidamente en la persecución a quien huye (vv. 211–218):

οὐκ ἂν ἐπ' ἐμῆς γε νεότητος, ὅτ' ἐγὼ φέρων ἀνθράκων
 φορτίον
 ἠκολούθουν Φαῦλλω τρέχων, ὥδε φαύλως ἂν ὁ
 σπονδοφόρος οὗτος ὑπ' ἐμοῦ τότε διωκόμενος
 ἐξέφυγεν οὐδ' ἂν ἐλαφρῶς ἂν ἀπεπλίζατο.

Nunca en mi juventud, cuando llevando una carga de carbón seguía a Fáilo, se me habría escapado tan fácilmente este porta-tratados de paz, de haber sido perseguido por mí, ni se habría ido trotando ligeramente.

Cuando Diceópolis vuelve a salir a escena para celebrar sus Dionisias rurales y hacer el sacrificio inicial por la paz de treinta años que logró conseguir (vv. 241–244), los coreutas se abalanzan sobre la procesión con el objeto de atacar al villano (v. 282).²⁷ A partir de las palabras de Diceópolis, que propone explicar abiertamente los motivos de la paz individual y su defensa de los espartanos, se instaura una interacción dialógica que reproduce estructuralmente la organización de los alegatos de un litigio. Desde esta perspectiva que se instaura, pues, es posible llegar a resemantizar de manera definitiva los verbos *diókein* y *pheúgein* en un sentido judicial. En respuesta a los argumentos del protagonista que exige ser escuchado (y que incluyen, entre otros, la toma de una bolsa de carbón como rehén), el coro termina aceptando al fin que se coloque una tarima para que declame su posición, como si se tratara de un verdadero juicio (vv. 364–365): “Pero, después de colocar la tarima de la manera en que dispusiste para el juicio, ponte a hablar” (ἀλλ' ἥπερ αὐτὸς τὴν δίκην διωρίσω, / θεις δεῦρο τοῦπίζηνον ἐγχείρει λέγειν).

Diceópolis mismo reconoce, inmediatamente, que procederá a hablar desde ese estrado mediante una marcada indicación deíctica de su propia persona (vv. 366–367): “Vamos, vean. Aquí está esta tarima, y aquí está este hombre que les va a hablar” (ἰδοὺ θεᾶσθε. τὸ μὲν ἐπίζηνον τοδί, / ὁ δ' ἀνὴρ ὁ λέξων οὔτοσι τυννουτοσί). La multiplicidad de pronombres demostrativos del pasaje reafirman la ocupación de un es-

27 Si la comedia encuentra sus orígenes en las procesiones fálicas (Arist. *Ath. Pol.* 1449a10–13), la celebración en la obra de estas Dionisias Rurales puede ser comprendida como una parodia “en miniatura” del nacimiento del género (TAAFFE [1993: 27]). Como explica BILES (2011: 62–63), “Dikaiopolis’ recourse to the festival as a means of celebrating his peace thus activates an atmosphere rich in opportunities for metapoetic associations with the performance of *Akharnians* itself at the Lenaia, and for developing the coincidence of identities between poet and hero”. Ver también SLATER (2002: 49).

pacio determinado para la *performance* del discurso, y la presencia del verbo θεάομαι (“ver”) permite reconocer y ubicar también al público de su “defensa”.²⁸ Diceópolis continua en un ámbito propio de la cosmovisión jurídica, puesto que asegura conocer las costumbres rústicas que hacen que sus interlocutores disfruten de los buenos cursos sobre ellos y sobre su ciudad, *sean estos justos o no* (vv. 370–373):

τούς τε γὰρ τρόπους
τοὺς τῶν ἀγροίκων οἶδα χαίροντας σφόδρα,
ἐάν τις αὐτοὺς εὐλογῇ καὶ τὴν πόλιν
ἀνὴρ ἀλαζῶν καὶ δίκαια κᾶδικα·

Yo conozco las maneras de los campesinos, que se ponen contentos si algún varón adulator habla bien de ellos y de la ciudad, cosas justas o injustas.

Justo antes de referirse al ataque de Cleón que ya hemos analizado, asegura además conocer los ánimos de los viejos jueces que no ven nada pero que tienen el fin de lastimar mediante el voto (vv. 375–376): “Y conozco los espíritus de los viejos también, que no ven nada más que el hecho de morder con el voto” (τῶν τ’ αὖ γερόντων οἶδα τὰς ψυχὰς ὅτι / οὐδὲν βλέπουσιν ἄλλο πλὴν ψήφῳ δάκνειν).

El perfil judicial de todo el pasaje queda confirmado cuando, luego de solicitar una vestimenta piadosa para exponer sus ideas, el coro se impacienta y en el v. 391 critica sus tácticas o chicanerías (μηχανάς): sostienen que no hay lugar para argumentos de eximición (ὥς σκῆψιν ἀγὼν οὔτος οὐχὶ δέξεται, v. 392), utilizando un sustantivo connotado judicialmente en términos del derecho ático.²⁹ La escena “jurídica” se interrumpe, pues, cuando Diceópolis decide partir en busca de Eurípides para que lo ayude a disfrazarse en su defensa (vv. 395–470). Cuando regrese disfrazado de Télefo, encarará uno de los discursos retóricos más extensos que conocemos de toda la comediografía antigua.

28 Es muy interesante cómo los espectadores van modificando su rol a lo largo de la pieza: en un claro juego con la superposición de los ambientes políticos y judiciales, quienes antes eran vistos como verdaderos asambleístas ahora ocupan el lugar de jueces que deberán escuchar el alegato de Diceópolis.

29 Como bien señala A. R. W. HARRISON (1971: 232–236), la palabra *skêpsis* se utilizaba en el lenguaje jurídico ático para indicar una causal de excusa o eximición; cf. [Arist.] *Ath. Pol.* 56.3 y, en el propio Aristófanes, *Ec.* 1027 y *Pl.* 904. OLSON (2002: 176) aclara que este sentido aquí se explica por el carácter judicial de toda la escena.

4. Diceópolis y el contra-decreto de Mégara

Una vez obtenidas las vestimentas de Télefo, Diceópolis se enfrenta al coro para explicar su paz privada. En sus primeras palabras, que ya hemos analizado en el capítulo anterior, se dirige a los espectadores como si se tratara ahora de los jueces que deben absolverlo (vv. 497–501).³⁰ En efecto, apela al público como “varones espectadores” (ἄνδρες οἱ θεώμενοι), parodiando la alusión a los “varones jueces” (ἄνδρες δικασταί) de la oratoria, y construye una antítesis en términos de oponentes en un litigio: Diceópolis se atribuye, de su lado, el poder de la justicia (λέξω δεινὰ μὲν δίκαια δέ, “diré cosas terribles pero justas”, v. 501). Luego de mencionar a Cleón (en una suerte de asimilación entre personaje y autor que ya hemos tratado en nuestro anterior capítulo), explica los motivos por los cuales considera justo el tratado de paz firmado. Como en una suerte de discurso argumentativo, comienza expresando lo que su adversario quiere oír, es decir, su odio hacia los lacedemonios (v. 509). Aclara incluso de qué modo ha sufrido de la misma manera que sus interlocutores, puesto que sus campos también fueron destruidos (v. 512). Pero pronto marca, mediante una oposición, que no puede echársele la culpa solamente a los espartanos (vv. 513–514): “Pero amigos, que están presentes en mi discurso, ¿por qué acusamos de estas cosas a los lacedemonios?” (ἀτὰρ φίλοι γὰρ οἱ παρόντες ἐν λόγῳ, / τί ταῦτα τοὺς Λάκωνας αἰτιώμεθα;). La alusión al coro como “amigos” que escuchan su discurso relativiza la antítesis y hábilmente intenta incorporar en su propio razonamiento a sus adversarios. La culpa, en todo caso, no corresponde a la ciudad (lo cual es afianzado de modo enfático en las estructuras paralelas de los vv. 515 y 516), sino a aquellos personajes indignos que denunciaban los “mantitos de Mégara” (vv. 517–519):

ἀλλ' ἀνδράρια μοχθηρά, παρακεκομμένα,
 ἄτιμα καὶ παράσημα καὶ παράξενα,
 ἐσυκοφάντει Μεγαρέων τὰ χλανίσκια.

Pero unos hombrezuelos miserables, falsos, sin honor, contrahechos, pseudo-ciudadanos, denunciaban (revelaban) como sicofantas los mantitos de Mégara.

30 LANZA (2012: 197) sostiene que la apertura del discurso tiene matices asamblearios, puesto que procura ganarse la voluntad del auditorio. En nuestra opinión, se aproxima más bien a un alegato forense. El estatuto privilegiado de estas palabras de Diceópolis está dado, además, por tratarse de un caso de paratragedia. NELSON (2016: 135) opina que la escena, al parodiar el *Télefo* eurípideo, deja entrever las pretensiones de la comedia por equipararse al género trágico. Según BETA (1999a) la parodia funciona para que Aristófanes puede prestarle a Diceópolis las maquinaciones y trampas verbales propias de la retórica sofística eurípidea.

El pasaje recupera el texto del famoso decreto que impedía el comercio de Atenas con Mégara, según el cual toda mercadería que era importada violando las disposiciones aduaneras debía ser denunciada ante las autoridades.³¹ Sobre esta base la comedia construye una interpretación particular del episodio. Así, en un parlamento que retoma la etiología de la guerra, Diceópolis se encargará de explicar el robo en Mégara de la prostituta Simeta por parte de unos jóvenes jugadores de cótabo (vv. 524–525), y la retaliación que llevó a que los megarenses tomaran dos prostitutas de Aspasia (vv. 526–527). En este intertexto paródico del secuestro de Helena por Paris, el enfrentamiento de atenienses y espartanos queda descrito de modo hilarante. Como una guerra de Troya ridiculizada, las mujeres se encuentran en el origen de las hostilidades.

La presencia de Pericles, en el discurso del protagonista, es significativa porque a través de su mención se incorpora en escena, nuevamente, el universo jurídico. En efecto, según las palabras de Diceópolis, el olímpico Pericles –presentado en términos casi divinizados que lo asimilan al propio Zeus–³² relampagueó y tronó, convulsionando Grecia y componiendo leyes escritas como escolios (vv. 530–532):

έντεϋθεν ὀργῇ Περικλέης οὐλύμπιος
ἤστραπτ' ἐβρόντα ξυνεκύκα τὴν Ἑλλάδα,
ἐτίθει νόμους ὥσπερ σκόλια γεγραμμένους

Y entonces en su ira Pericles el olímpico relampagueó y tronó y convulsionó la Hélade, y estableció leyes escritas como canciones de mesa.

El contenido de las “leyes” de Pericles es incorporado, entonces, a continuación. Precisamente, esas leyes determinaron que los megarenses debían permanecer en tie-

31 Se conoce el texto de este decreto de Mégara a través de Tucídides (1.67.4, 1.139.1), quien menciona que en realidad se trataba de impedir a los megarenses el acceso a los puertos de Atenas y de excluirlos del ágora de la ciudad. Según el historiador (1.64.4, 139.1) la norma debía de estar en vigor ya en el verano de 432, como sugiere OLSON (1998: 197). Cf. MACDONALD (1983), SOMMERSTEIN (1992³: 183), OLSON (2002: 212), DE CREMOUX (2008: 110–111). Encontramos otra referencia a este decreto en *Pax* 609, sobre la que nos explayaremos en el Capítulo VI. Dejemos en claro aquí que mucho de lo que se afirma actualmente sobre los detalles de este decreto en el pasaje citado de Tucídides es asunto de controversia (cf. HORNBLOWER [1997, *ad loc.*]). Tomando en cuenta estos mismos versos de Aristófanes, PELLING (2000: 141–163) presenta una excelente discusión respecto de cómo deben los historiadores valerse de la comedia y cómo no; a pesar de que tiene una visión escéptica respecto de estas alusiones al texto en la pieza, lo cierto es que brinda argumentos metodológicos de peso.

32 La comparación del político con Zeus no es de cuño aristofánico, puesto que ya había sido realizada en reiteradas ocasiones por Cratino en tiempos mismos de Pericles (fr. 71, 111, 240, 241).

rra o en el ágora, en el mar o en la costa (vv. 533–534): “Que es necesario que los megarenses no permanecieran ni en tierra ni en el ágora ni en el mar ni en el cielo...” (ὥς χρὴ Μεγαρέας μήτε γῇ μήτ’ ἐν ἀγορᾷ / μήτ’ ἐν θαλάττῃ μήτ’ ἐν οὐρανῷ μένειν).³³ En discurso indirecto, encabezado por el incluyente ὥς, los versos nos describen el contenido de la norma jurídica. En este sentido, debe destacarse la presencia del verbo impersonal χρῆ (“es necesario”) capaz de indicar el carácter obligatorio de la prescripción.

El propio Diceópolis aclara después la naturaleza de dicha disposición, al mencionar que se trataba de un decreto (*pséphisma*)³⁴ originado por el asunto de las prostitutas y que los propios megarenses pidieron reiteradamente –aunque en vano– que se derogara (vv. 535–538):

ἐντεῦθεν οἱ Μεγαρῆς, ὅτε δὴ ’πείνων βάδην,
Λακεδαίμονίων ἐδέοντο τὸ ψήφισμ’ ὅπως
μεταστραφείη τὸ διὰ τὰς λαϊκαστρίας.
οὐκ ἠθέλομεν δ’ ἡμεῖς δεομένων πολλάκις.

Y entonces los megarenses, como se morían de hambre cada vez más, les pidieron a los lacedemonios que revirtieran el decreto de las prostitutas. Pero nosotros no quisimos, aunque nos lo pidieron seguido.

Los efectos de la argumentación de Diceópolis quedan evidenciados por la división del coro, en pares de versos alternados: mientras que un semicoro se muestra convencido por sus palabras verdaderas (vv. 560–561, 564–565), el otro –en cambio– opina mediante su corifeo que –más allá de la verdad de los dichos– no correspondía decir esas palabras y que, por tanto, el protagonista merece ser castigado (vv. 557–559, 562–563). La apelación a Lámaco para que salga en defensa de los acarnienses antecede un diálogo entre el propio general y Diceópolis (vv. 572–622) en el que el militar se verá ridiculizado en escena.³⁵ La guerra y la paz se enfrentan a través de sus dos partidarios, y será precisamente al término de dicha conversación que los dos personajes

33 Tomamos aquí la *lectio* ofrecida por F. W. HALL & GELDART (1906–1907) en lugar de la más común, que reproduce OLSON (2002: 29) ἐν ἡπίρῳ (“en tierra firme”). Ello porque, por un lado, la referencia a la tierra firme duplicaría la alusión primera (γῇ); en segundo lugar, porque en un pasaje destinado a parodiar el texto del decreto la referencia al “cielo” permite una exageración risible en la medida en que apunta a una prohibición tan completa que hasta incluye lo imposible.

34 Tal como explicamos en el Capítulo I, es preciso recordar que no existe en esta época ninguna diferencia sustancial entre los *nómoi* y los *pséphismata*. Notemos, sin embargo, que la comedia antigua es el único género en que se hace referencia al decreto de Mégara como leyes (νόμους). Sobre el uso indistinto de ambos sustantivos para referirse a la norma, cf. HANSEN (1978).

35 Sobre Lámaco en la comedia, CHRONOPOULOS (2017: 309).

cierran sus reflexiones en posturas totalmente antitéticas.³⁶ Por un lado, Lámaco sostiene que siempre combatirá a los lacedemonios y los perseguirá con todo su poderío mediante fuerzas de tierra y mar (vv. 620–622):

ἀλλ' οὖν ἐγὼ μὲν πᾶσι Πελοποννησίοις
ἀεὶ πολέμησω καὶ ταραῶ πανταχῇ
καὶ ναυσὶ καὶ πεζοῖσι κατὰ τὸ καρτερόν.

Pero yo, ciertamente, siempre les voy a hacer la guerra a todos los peloponesios y los apretaré en todas partes, con naves y con fuerzas de infantería, con todo el poder.

Contrariamente, el personaje principal de la obra proclamará su decisión en abierta oposición al contenido del decreto de Mégara (vv. 623–625):

ἐγὼ δὲ κηρύττω γε Πελοποννησίοις
ἅπασι καὶ Μεγαρεῦσι καὶ Βοιωτίοις
πωλεῖν ἀγοράζειν πρὸς ἐμέ, Λαμάχῳ δὲ μή.

Y yo proclamo a todos los peloponesios, y los megarenses y los beocios, que pueden vender y comprar conmigo, pero no con Lámaco.

La presencia de elementos semejantes en ambas decisiones –la aparición del pronombre de primera persona explícito (ἐγώ) y del dativo Πελοποννησίοις en los vv. 620 y 623– permite reforzar cómicamente la oposición entre ambas determinaciones. En efecto, Diceópolis propone, fundado en su tratado de paz, comerciar abiertamente con los espartanos, megarenses y beocios, pero excluye a Lámaco. En el seno de un proyecto personal como el que plantea el protagonista, la exclusión se estructura finalmente en torno de una sola persona. La postura más aislada deviene, pues, la más abarcativa y Lámaco –quien sostiene la opinión oficial a favor de la guerra– queda apartado, en su soledad, del *lógos* y de la escena de la comedia.

En efecto, Diceópolis consigue a partir de su propio discurso establecer su propio sistema normativo, fuera de las leyes atenienses. Lejos del decreto de Mégara, promulga su propio *pséphisma* individual habilitando el intercambio mercantil que la guerra había interrumpido. La creación de un ordenamiento jurídico y económico privado desembocará en las escenas de los extranjeros que se acercan para comerciar con él. El propio corifeo da cuenta de este triunfo a comienzos de la parábasis. En efecto, en el breve *kommátion* reconoce finalmente que el hombre ha vencido verbalmente y ha logrado convencer al pueblo acerca del tratado de paz (vv. 626–627): “Y este hombre

36 ZIMMERMANN (2006b: 11–12).

vence con sus palabras y persuade al pueblo acerca del acuerdo de paz” (ἀνὴρ νικᾷ τοῖσι λόγοισιν, καὶ τὸν δῆμον μεταπείθει / περὶ τῶν σπονδῶν). Diceópolis es presentado como un buen orador, quien está en condiciones de lograr mediante su discurso el convencimiento del coro y del público, que terminan avalando su pretensión como si se tratase de jueces en un tribunal.³⁷

5. ¿Una propuesta legislativa cómica? El coro y la reforma judicial

Ya desde la presentación del coro –como hemos dicho–, Aristófanes nos opone a la vez el choque de dos generaciones: los ancianos –tradicionalmente vinculados a la vida rural– se ven contrapuestos a los jóvenes, más cercanos a los nuevos adelantos urbanos.³⁸

En el caso puntual de *Acarnienses*, el coro de ancianos desarrolla durante la parábasis –espacio extradramático por excelencia– una verdadera argumentación cómica respecto de la forma de realizar los juicios en la Atenas de la época. Construido como una parodia del discurso retórico, las palabras de los coreutas deben entenderse en el contexto más amplio de la búsqueda de un procedimiento justo ante las cortes de Atenas; en efecto, si tenemos en cuenta que los atenienses pretendían alcanzar la *isonomía* –esto es, la igualdad frente al derecho en los tribunales–, ello necesariamente implicaba que todos debían contar con las mismas posibilidades de presentar su caso y ser juzgado en base a esa acusación (si violó o no la ley) y no en función de su estatus social o logros políticos. Esto es lo que, creemos, explica el fundamento de la parábasis.³⁹

El pasaje se inicia, a través de las palabras del guía del primer semicoro, con una clara oposición entre una primera persona ἡμεῖς (“nosotros”) y un interlocutor en segunda persona del plural, que apunta esencialmente a los espectadores en un claro quiebre de la trama (vv. 676–682):⁴⁰

37 MAJOR (2013: 56–60) analiza la estructura retórica del discurso de Diceópolis (vv. 496–556).

38 No es la primera vez que el comediógrafo nos presenta esta dicotomía generacional (cf. HANDLEY [1993]), como veremos en los casos de *Comensales*, *Nubes* y *Aves*. Sobre la importancia del tema en la Atenas clásica, resulta ilustrativo consultar, además del texto citado, B. STRAUSS (1993), SUTTON (1993) y, con respecto a la importancia del tema en la comedia antigua, BRYANT (1907) y SHERBERG (1995: 13).

39 Seguimos aquí los lineamientos de nuestro trabajo previo en BUIS (2011).

40 EDMUNDS (1980: 15). La distribución alternativa de personas gramaticales es típica de la oratoria. Pragmáticamente, la argumentación se consolida a través de un discurso que se extiende en torno de un eje marcado por la dimensión “yo–aquí–ahora” del hablante (ZAMUDIO DE MOLINA, RUBIONE & DUARTE [1991: 75]).

οἱ γέροντες οἱ παλαιοὶ μεμφόμεσθα τῇ πόλει·
οὐ γὰρ ἀξίως ἐκείνων ὧν ἐναυμαχήσαμεν
γηροβοσκούμεσθ' ὑφ' ὑμῶν, ἀλλὰ δεινὰ πάσχομεν·
οἵτινες γέροντας ἄνδρας ἐμβαλόντες εἰς γραφὰς
ὑπὸ νεανίσκων ἔατε καταγελᾶσθαι ῥητόρων,
οὐδὲν ὄντας, ἀλλὰ κωφοὺς καὶ παρεξηλημένους,
οἷς Ποσειδῶν ἀσφάλειός ἐστιν ἡ βακτηρία.

Los ancianos, los antiguos, somos censurados por la ciudad. Pues siendo nosotros, por cierto, los que hemos combatido por mar, no somos cuidados en la vejez por parte de vosotros, sino que sufrimos cosas terribles; vosotros quienes, después de arrojarlos hacia los juicios, permitís que seamos burlados por oradores jovencitos, varones ancianos que no somos nada sino sordos y de voz gastada como flautas usadas y cuyo firme Poseidón es el bastón.

El v. 676 define los alcances de la primera persona. Se trata de *ancianos*, a los que el adjetivo “antiguos” (παλαιοί) refuerza y reviste de importancia.⁴¹ El verbo, en voz pasiva, muestra que sobre ellos se ejerce una acción negativa, que se traduce en un enfrentamiento ejercido por la propia ciudad (“somos censurados por la *pólis*”). La oposición queda entonces establecida en el propio verso a través de su comienzo y final: es una afirmación central que se desarrolla y explica en los versos siguientes. La injusticia planteada de la situación (οὐ ... ἀξίως) se interpreta en términos históricos: ellos combatieron una vez a favor de la *pólis* y hoy padecen. El v. 678 presenta a los presuntos responsables en el centro del verso, una vez más como agentes de una voz pasiva (ὑφ' ὑμῶν, “por parte de vosotros”). El adversativo ἀλλὰ opone allí lo esperable (ser cuidados en la vejez) a lo real (sufrir cosas terribles).

El verbo γηροβοσκέω (“ser cuidado en la vejez”) introduce una perspectiva jurídica, al reflejar un antiguo principio jurídico que las leyes atenienses fijaron en obligaciones positivas: se espera que los hijos alimenten y cuiden a sus padres cuando se conviertan en mayores. El respeto de las personas de edad, entendido como una obligación moral,⁴² ha sido sostenido por disposiciones escritas en Atenas, de modo que la referencia del v. 678 puede ser estudiada retóricamente en dos dimensiones: lleva a los espectadores hacia el recuerdo de una obligación tradicional e histórica –sustentada en leyes naturales y sagradas– y determina una clara oposición entre el cumplimiento de la ley y los actos que la violan.⁴³

41 DILLER (1978: 516).

42 El respeto de las padres constituye, sin duda, una cuestión de honor o *timé* (cf. X. *Mem.* 4.4.20).

43 Nos ocuparemos en detalle de esta legislación en el Capítulo VII, al que remitimos para la identificación de pasajes antiguos relevantes y bibliografía crítica.

El v. 679 introduce la dimensión judicial con la expresión ἐμβαλόντες εἰς γραφάς (“después de arrojarlos hacia los juicios”).⁴⁴ Los espectadores, como parte de esa ciudad que deshonra a los ancianos, permiten (ἔατε) que se plantee una oposición:⁴⁵ en los juicios, los varones de más edad son contrapuestos a los jóvenes oradores. Los verbos explican esa antítesis: los viejos son burlados cuando son llevados a los tribunales.

El efecto de convencimiento del auditorio se ve afianzado por los elementos léxicos. Advertimos que se busca lograr un efecto compasivo a través de los adjetivos que describen a los ancianos;⁴⁶ los problemas de la vejez se connotan también a través de las expresiones negativas.⁴⁷ No sólo los viejos no son nada (v. 681),⁴⁸ sino que además nada pueden ver de la justicia cuando se hallan de pie junto a la roca, objeto físico que representa el espacio en que se contaban los votos de las sentencias. Así se establece en los vv. 683–684: “Balbuceando de vejez, nos colocamos junto a la roca sin ver nada más que la tiniebla de la justicia” (τονθορύζοντες δὲ γήρα τῷ λίθῳ προσέσταμεν, / οὐχ ὁρῶντες οὐδὲν εἰ μὴ τῆς δίκης τὴν ἡλύγην).

Es evidente que la justicia (*dike*) está fuera del alcance de los sentidos de los ancianos, y sólo se sugiere a través de una *sombra*. La penosa situación de estos viejos desorientados que integran el coro, que no se presenta aquí por única vez en la comediografía,⁴⁹ se ve recalcada a través del enfrentamiento con la figura del joven que lleva al anciano a la corte, quien, por su parte, se presenta como un hábil conocedor del aparato judicial y las nuevas modalidades de actuación en los tribunales (vv. 685–691):

44 Las *graphai*, como hemos dicho, deben ser comprendidas aquí como “bills of indictments” (cf. V. 894) y, en ese sentido, puede estar refiriéndose a todas las tramitaciones que resultan de ellos (OLSON [2002: 246]).

45 La antítesis es uno de los mecanismos privilegiados del discurso argumentativo. Aquí, la oposición expresa un contraste mayor en la obra, que es el representado entre el pasado glorioso de Atenas y la litigiosidad y degeneración autodestructiva del presente de la ciudad (HUBBARD [1991: 56]).

46 Incluso no tratándose de una apelación directa a la compasión o a la piedad, la descripción –llena de patetismo– de los aspectos negativos del hablante, destinada a hacer más vívidas las consecuencias del maltrato de gente inocente, representa una estrategia habitual en los alegatos forenses; ver JOHNSTONE (1999: 109–125) y KONSTAN (2000).

47 Argumentativamente, una expresión negativa presenta explícitamente una referencia a otra cosa, ya que supone una reacción a una afirmación real o virtual de los demás (PERELMAN & OLBRECHTS–TYTECA [1994: 249]).

48 OLSON (2002: 246) entiende la locución οὐδὲν ὄντας como “inútiles”, siguiendo otros pasajes cómicos tales como V. 1504, *Ec.* 144 y *Eup.* fr. 237.

49 Sobre este mismo asunto, ver *Eq.* 269–270, donde el corifeo sugiere que Paflagonio intenta dirigirse al coro como si sus miembros estuviesen seniles.

ὁ δέ, νεανίας ἐπ' αὐτῷ σπουδάσας ξυνηγορεῖν,
 ἐς τάχος παίει ξυνάπτων στρογγύλοις τοῖς ῥήμασιν·
 κᾶτ' ἀνεγκύσας ἐρωτᾷ σκανδάληθρ' ἰστάς ἐπὼν
 ἄνδρα Τίθωνόν σπαράττων καὶ ταράττων καὶ κυκῶν.
 ὁ δ' ὑπὸ γήρωσ μασταρῦζει, κᾶτ' ὀφλὼν ἀπέρχεται,
 εἴτα λύζει καὶ δακρύει καὶ λέγει πρὸς τοὺς φίλους,
 'οὐ μ' ἐχρῆν σορὸν πρίασθαι τοῦτ' ὀφλὼν ἀπέρχομαι.'

Pero el joven, habiéndose esforzado para ser un querellante en su contra, golpea con rapidez, trabando combate con discursos precisos, y después, levantándonos, nos pregunta colocándonos trampas en las palabras, desgarrando, agitando, perturbando al varón Titono. Y el anciano balbucea bajo, y después se aleja pagando la multa. Y entonces solloza y derrama lágrimas y les dice a sus amigos: 'Con lo que era necesario que yo pagara mi ataúd me alejo pagando la multa.'

Con un lenguaje próximo del pugilato, los jóvenes se encuentran siempre calificados por su actividad: mientras que en el v. 680 son descriptos como "oradores" (ῥήτορες), cinco versos después se presentan identificados con el verbo ξυνηγορεῖν que apunta al ejercicio de la práctica forense como fiscal o querellante.⁵⁰ Ahora la oposición se da en torno al eje semántico del habla: los jóvenes preguntan con discursos pulidos y engañosos,⁵¹ mientras que los ancianos sólo pueden balbucear en su defensa. Si los ancianos, por su lado, no pueden actuar, vemos en cambio que los jóvenes se apresuran y esfuerzan por alcanzar sus objetivos: una serie de participios señalan, mediante un vocabulario propio del enfrentamiento físico, el vigor de su accionar: ξυνάπτων, ἀνεγκλυσας, σπαράττων καὶ ταράττων καὶ κυκῶν.⁵² El polisíndeton, así como la repetición de participios con desinencia -ων (y cuyo sentido o sonoridad sue-

50 Acerca de la proximidad entre los *rhétores* y los *synégoroi* en la comediografía, con particular atención a este pasaje, ver MAJOR (2013: 97-98). Ya hemos dicho en la última sección del Capítulo I que los *synégoroi* eran quienes hablaban en corte a favor de un litigante. Teóricamente, no estaba permitido que hubiera abogados profesionales en Atenas, de modo que el término se aplica – con un sustento etimológico – solamente a aquellos oradores que actuaban a cuenta de otros. *Stricto sensu*, el sustantivo también apuntaba a los "fiscales" de la *pólis* que iniciaban los procesos, aunque los juicios eran llevados adelante mayormente por los ciudadanos particulares (cf. S. C. TODD [1993: 399]). Véase RUBINSTEIN (2000) para mayor abundamiento y, con respecto la figura en la escena aristofánica, puede consultarse CUNIBERTI (2012a).

51 Las expresiones del pasaje original constituyen ciertamente una construcción metafórica, en donde se plantea la unión de un concepto concreto con una noción abstracta que le es propia (KOMORNICKA [1964: 44]). Esto se suma a otras metáforas en el pasaje, tal como la referencia a la "tiniebla" de la justicia (cf. LIDDELL & SCOTT [1996: 770], s.v. ἡλύγη).

52 Además de su valor físico, el participio ἀνεγκύσας indica en el lenguaje judicial el hecho de arrastrar a un imputado hacia el estrado frente a los jueces; cf. IMPERIO (2004: 151).

len aproximarse, como ocurre con la proximidad semántica de los verbos *παράσσω* y *κυκάω*,⁵³ o con la reiteración fónica de los finales de *σπαράττων* y *παράττων*), afianzan el efecto enfático de este pasaje. Otro recurso estilístico, evidentemente, está dado por la inclusión de un nombre propio: la mención de un hombre semejante en edad a Titono, golpeado y abatido, es utilizada en términos metonímicos.⁵⁴

Luego de todas esas acciones descriptas que son llevadas a cabo por los jóvenes litigantes,⁵⁵ los ancianos se retiran derrotados. La repetición, figura que aumenta el sentido de la presencia en la argumentación sin la necesidad de añadir nuevos datos,⁵⁶ se observa en el sintagma *ὀφλῶν ἀπέρχομαι* (“alejarse pagando la multa”), que se reitera en los vv. 689 y 691 *in fine*. Mediante una *variatio* determinada por el cambio de persona dentro del discurso directo, la expresión señala también una clara voluntad de reforzar la idea de la multa como sanción. Los verbos *λύζει* και *δακρύει* και *λέγει* (“solloza y derrama lágrimas y dice”), que marcan un nuevo polisíndeton y que de nuevo experimentan cierta cercanía de sentido, consagran a través del tiempo presente una realidad durativa, que persiste invariablemente. Además, es evidente que una serie de elementos sintácticos coordinantes va dando cohesión al planteo (*εἴτα*, “entonces”, en los vv. 686, 689 y 670) y organiza lógicamente la argumentación a través de una relación temporal entre causas y consecuencias.⁵⁷

53 Acerca del uso aristofánico de estos verbos, cf. NEWIGER (1957: 27–30), TAILLARDAT (1962: 348) e IMPERIO (2004: 153).

54 MENU (1997: 136), cf. TAILLARDAT (1962: §465, n. 3). Las alusiones a este personaje mítico, hijo de Laomedón, son más que frecuentes en la literatura griega, desde el himno homérico a Afrodita (vv. 218–238) hasta los paremiógrafos tardíos (Zenob. 6, 18; Diogen. 8, 37). En comedia, podemos destacar un fragmento de Filónides (fr. 15 Kock) que coincide con el fr. 23 K–A de Nicofonte. Cf. OLSON (2002: 249, n. 688) para más referencias literarias.

55 En Magnesia, Platón (Lg. 937d6–938c5) también concebía como un delito (*kakodikia*) el desempeño inescrupuloso de la abogacía que critica en este pasaje Aristófanes, lo cual, evidentemente, está señalando por contraposición la inexistencia de una ley que lo prohibía en el derecho ateniense (SAUNDERS [1994: 332–333]). La ofensa se constituía al tratar de llevar en una dirección opuesta la fuerza de las cosas justas en las almas de los jueces y multiplicar juicios o colaborar en ellos en forma contraria a lo oportuno de tales cosas. La acción es pública y la pena es la inhabilitación temporal del ejercicio. A pesar de la falta de un delito de *kakodikia*, no obstante, en el derecho ático la *sykophantia* era considerada un crimen, y tenemos testimonios concretos de la existencia de una *graphè sykophantias* ([Arist.] *Ath. Pol.* 59.3), cf. S. C. TODD (1993: 109), CRAWLEY (1970). Volveremos sobre esto más adelante.

56 PERELMAN & OLBRECHTS–TYTECA (1994: 279).

57 En este sentido, es imprescindible que la transferencia de valor se vaya operando claramente, a través de la demostración de que cada suceso es condición necesaria y suficiente de otro; PERELMAN & OLBRECHTS–TYTECA (1994: 413).

Lo interesante y excepcional en la obra está dado por una nueva estructura estrófica que respeta una verdadera continuidad temática.⁵⁸ En efecto, luego del planteo del epírrema la argumentación prosigue su curso, ahora a través del mecanismo de preguntas retóricas que abren y cierran la antoda (vv. 692–702):

ταῦτα πῶς εἰκότα, γέροντ' ἀπολέ-
σαι πολὺν ἄνδρα περὶ κλεψύδραν,
πολλὰ δὴ ξυμponήσαντα καὶ
θερμὸν ἀπομορξάμενον
ἀνδρικὸν ἰδρώτα δὴ καὶ πολύν,
ἄνδρ' ἀγαθὸν ὄντα Μαραθῶνι περὶ τὴν πόλιν;
εἴτα Μαραθῶνι μὲν ὅτ' ἤμεν ἐδιώκομεν,
νῦν δ' ὑπ' ἀνδρῶν πονη-
ρῶν σφόδρα διωκόμεθα,
κἄτα πρὸς ἀλίσκόμεθα.
πρὸς τάδε τίς ἀντερεῖ Μαρψίας;

¿Cómo es justo esto, destruir a un varón anciano canoso alrededor de la clepsidra, quien tras haber sufrido muchas cosas juntas y limpiado el cálido y abundante sudor varonil, era un varón bueno para la ciudad en Maratón. Luego, cuando estábamos en Maratón perseguíamos, pero ahora somos perseguidos duramente por varones perversos, y después además somos condenados. ¿Qué responderá Marpsias ante estas cosas?

Nuevamente, la contextualización en un ambiente jurídico del problema se vislumbra a través de un objeto estático significativo que actúa como elemento metonímico: la *klepsýdra* o reloj de agua propio de los tribunales.⁵⁹ Evidente resulta la aliteración de sonidos en el pasaje (nótese la repetición del grupo consonántico –δρ– en ἄνδρα, κλεψύδραν, ἀνδρικὸν ἰδρώτα, ἀνδρῶν, σφόδρα), así como la reiteración de semas esenciales: la idea de “virilidad” está presente cuatro veces (vv. 693, 695, 696 y 699),⁶⁰ y en todos ellos está vinculada con un juego de palabras que reitera la raíz πολ– en cuatro versos consecutivos, dos al comienzo (vv. 693 y 694) y dos al final (vv. 695 y 693). Los participios aoristos con preverbios y la aliteración de la consonante doble ξ, de claro tinte arcaizante –ξυμponήσαντα, ἀπομορξάμενον–, muestran un pasado finalizado, en el que los ancianos fueron buenos para la ciudad (v. 697), expresión que sin

58 DOVER (1972: 51).

59 Se trata de un objeto propio del espacio tribunalicio, a tal punto que el propio escoliasta explica περὶ κλεψύδραν (“alrededor de la clepsidra”) como ἐν τῷ δικαστηρίῳ (“en el tribunal popular”).

60 Sobre el sentido de *andreía* como “hombría” y “coraje” en la sociedad griega, ver SMOES (1995) y el estudio de BASSI (2003).

duda está en relación antitética con la alusión a la *pólis* actual que los censura según el v. 676. En todo este pasaje, pues, encontramos una lengua oficial elevada, que en algunos aspectos se asemeja a las expresiones utilizadas en las peticiones públicas.⁶¹

La sensación de lejanía en el tiempo queda reflejada también en el locativo Μαραθῶνι (“en Maratón”). Esta localización geográfica, que remite a una victoria ateniense, es reiterada en el verso siguiente, donde a través de una nueva consecuencia lógico-temporal (εἴτα) encontramos un mismo verbo enfrentado en sus dos voces mediante coordinantes correlativos antitéticos: un imperfecto activo (ἐδιώκομεν, “perseguíamos”) y un presente pasivo (διωκόμεθα, “somos perseguidos”). Los ancianos perseguían a los enemigos de la ciudad en Maratón, hoy ellos mismos son perseguidos, nuevamente, por varones perversos (en una nueva construcción de agente: ὑπ’ ἀνδρῶν πονηρῶν).⁶²

La conclusión es inevitable: los ancianos son condenados (ἀλίσκόμεθα). Este verbo frecuentemente se presenta en un sentido técnico jurídico para referirse a la pena judicial.⁶³ Los ancianos, en estas condiciones planteadas, no son capaces de defenderse en juicio. Tampoco Marpsias⁶⁴ podría hacerlo –de acuerdo al v. 701– frente al peso de estos argumentos. Una nueva oposición queda revelada a través de la forma verbal ἀντερεῖ (“responderá”) habitual en los debates tribunales para señalar el alegato de defensa.⁶⁵ El discurso del guía del segundo semicoro se inicia en forma paralela al v. 692, y se estructura en torno de una serie de nexos coordinantes (vv. 703–712):

τῷ γὰρ εἰκὸς ἄνδρα κυφὸν ἡλίκον Θουκυδίδην
ἐξολέσθαι συμπλακέντα τῇ Σκυθῶν ἐρημίᾳ,

61 OLSON (2002: 250).

62 El adjetivo *ponerós* (“malvado”) puede, a su vez, estar contraponiendo también los pares ancianos / jóvenes y pasado / presente, ya que claramente está enfrentándose al *agathón* (“bueno”) del v. 696. Acerca de esta oposición semántica entre ambos términos, puede verse Isocr. 15.100, 136 y Ar. Eq. 186.

63 D. 21.105, Antipho. 2.2.9, 2.3.6, And. 4.9, *inter alios*. Acerca de la aplicación del adjetivo *ponerós* a los delatores en la comedia, cf. CHRIST (1998: 112). La expresión ἀλοῦσα δίκη, así, puede traducirse por “condena”; cf. Pl. Gg. 937.d.

64 Es imposible saber si este Marpsias era un orador contemporáneo o si su nombre (“Agarrador”) debe ser tomado –en cambio– como el sobrenombre de alguien que era (considerado como) un sicofanta rapaz.

65 El verbo ἀντιλέγω, término común en Aristófanes (cf. Eq. 980, Nu. 888, Lys. 806), apunta en efecto a la idea de una defensa en juicio. Así, la expresión τὰ ἀντιλεγόμενα hace referencia a los puntos litigiosos de un proceso (Aeschin. 2.44), y el verbo implica la idea de hablar en oposición a algo o alguien (Ra. 1076; Hdt. 9.42, E. Hipp. 993). La forma ὁ ἀντιλέγων equivale al “contendiente” (cf. Pl. Prt. 335a).

τῷδε τῷ Κηφισοδήμου τῷ λάλῳ ξυνηγόρῳ;
 ὥστ' ἐγὼ μὲν ἠλέησα κάπεμορξάμην ἰδὼν
 ἄνδρα πρεσβύτεν ὑπ' ἀνδρὸς τοξότου κυκῶμενον,
 ὃς μὰ τὴν Δήμητρ', ἐκεῖνος ἦνικ' ἦν Θουκυδίδης,
 οὐδ' ἂν αὐτὴν τὴν † Ἀχαΐαν ῥαδίως ἠνέσχετ' ἄν,⁶⁶
 ἀλλὰ κατεπάλαισε μέντ' ἄν πρῶτον Εὐάθλους δέκα,
 κατεβόησε δ' ἂν κεκραγὼς τοξότας τρισχιλίους,
 περιετόξευσεν δ' ἂν αὐτοῦ τοῦ πατρὸς τοὺς ξυγγενεῖς.

¿Para quién es justo que un varón encorvado, de la edad de Tucídides, sea destruido totalmente, involucrado con el desierto de los escitas, con este hijo de Cefisodemo, este abogado charlatán? De este modo, yo no lo evité y me limpié las lágrimas viendo perturbado por un varón arquero a un venerable varón anciano que, por Deméter, si hubiera sido un Tucídides no habría sostenido sencillamente a su propia aquea, sino que habría vencido primero a diez Evatlos, habría injuriado gritando a tres mil arqueros y herido de flecha por demás a los parientes de su padre.⁶⁷

La pregunta retórica inicial del antepírrema también incorpora el término εἰκός, que nos presenta una dimensión vinculada a la idea de lo “natural” o lo “justo”. La ejemplificación también es utilizada como recurso argumentativo⁶⁸ y cómico a la vez, haciendo uso de las invectivas personales propias de Aristófanes: los ancianos encuentran un paralelismo con la figura de Tucídides, el hijo de Melesias, quien, de acuerdo con referencias en otras comedias aristofánicas y escolios, al volver de su ostracismo tuvo que enfrentarse en juicio a Evatlo, un joven abogado (*synégoros*), quien lo dejó mudo en medio de los alegatos.⁶⁹ Por otra parte, los jóvenes querellantes son

66 Frente a este problema textual, y respecto de una interesante postura (aunque no fundada en los manuscritos), ver la corrección propuesta por BORTHWICK (1970).

67 Queda revelado aquí, con la alusión a los tres mil arqueros y diez Evatlos, el uso retórico de la hipérbole.

68 La utilización de ejemplos, ilustraciones, modelos y antimodelos contribuye a los efectos argumentativos a través del juego entre el razonamiento general y una situación particular que remite a ella (cf. PERELMAN & OLBRECHTS-TYTECA [1994: 536–563]).

69 Acerca de este Tucídides, hijo de Melesias, ver la información proporcionada por Plu. *Per.* 8.5; 11.1, así como las referencias distribuidas a lo largo del *corpus* aristofánico y los escolios; cf. WADE-GERY (1932) y J. DAVIES (1971: 230–33). En *Avispas*, vv. 946–948 encontramos una referencia a este Tucídides. Siguiendo seguramente el testimonio de Plutarco, el escoliasta en este pasaje aclara que, siendo el principal adversario político de Pericles, era un excelente orador quien, al escuchar una vez a sus acusadores, no pudo exponer su defensa, como si su lengua se hubiese trabado en la boca (ὥστε ἐγκατεχομένην ἔσχε τὴν γλῶτταν). La consecuencia fue que perdió el juicio y fue condenado al ostracismo; sobre las posibles fechas de estos eventos, cf. KRENTZ (1984). Sin embargo, puesto que el ostracismo no constituye una pena judicial, seguramente en el escolio encontramos

asimilados textualmente al hijo de Cefisodemo.⁷⁰

La vinculación con la antoda es clara, y reitera algunos elementos comunes en cuanto a su estructura que, sin embargo, presentan algunas divergencias. Así, mientras que los vv. 692–701, en boca del segundo semicoro, se organizan alrededor de un sujeto en primera persona del plural, en este pasaje advertimos un singular, el *yo* (ἐγώ) del coreuta–guía en el v. 706. Además, el complemento agente que apunta a los jóvenes, expresado antes con la construcción ὑπ’ ἀνδρῶν (“por varones”, v. 699), es repetido ahora pero también a través de una singularización: ὑπ’ ἀνδρὸς (“por un varón”). En este caso, se reitera el sustantivo ἄνδρα (v. 707) para referirse al anciano en problemas, modificado por un adjetivo πρεσβύτεν (“anciano”) capaz de connotarlo positivamente, con un participio pasivo κυκώμενον que retoma el verbo κυκάω, cuyo participio presente analizamos (también en la misma posición dentro del verso) en el v. 688. Todo esto sirve, pues, para cerrar los argumentos a través de una insistencia en determinados lexemas de intencionalidad anti-demagógica que resultan clave para la propuesta que surge del pasaje final del coro (vv. 713–718), inmediatamente antes de que Diceópolis retome la palabra en el v. 719:

ἀλλ’ ἐπειδὴ τοὺς γέροντας οὐκ ἔαθ’ ὕπνου τυχεῖν,
ψηφίσασθε χωρὶς εἶναι τὰς γραφάς, ὅπως ἂν ἧ
τῷ γέροντι μὲν γέρων καὶ νωδὸς ὁ ξυνήγορος,
τοῖς νέοις δ’ εὐρύπρωκτος καὶ λάλος χῶ Κλεινίου.
κάξελαύνειν χρή τὸ λοιπόν, κἂν φύγῃ τις, ζημιούν,⁷¹
τὸν γέροντα τῷ γέροντι, τὸν νέον δὲ τῷ νέῳ.

una confusión de fechas (FARAONE [1989]) y, evidentemente, este juicio que se menciona en *Acar-nienses* debió de tener lugar tras el retorno de su exilio. Acerca del sicofanta Evatlo, ver Ar. fr. 424 K–A, Cratin. fr. 82 K–A, Plat. Com. Fr. 109 K–A.

70 Los autores concluyen que ésta es una nueva referencia a Evatlo; *contra*, ver NAPOLITANO (2002: 95–6), para quien en vez de τῷδε τῷ Κηφισοδήμῳ (conjetura de HAMAKER que retoman tanto SOMMERSTEIN [1992³: 192, n. 705] como N. G. WILSON [2008, *ad loc.*] y que nosotros incorporamos) debería leerse τῷδε τῷ Κηφισοδήμῳ, como señalan los manuscritos (se comprende el error dado que todas las otras palabras del verso están en dativo). La alusión, según NAPOLITANO, sería entonces al propio Cefisodemo, y no a su hijo.

71 La segunda mitad de este verso es textualmente compleja. BORTHWICK (2000: 209) ha propuesto la enmienda καὶ φυγῇ ‘πιζημιούν, considerando que, aparte de la condena, se añade la pena del ostracismo; sin embargo, si éste hubiese sido el sentido, Aristófanes posiblemente habría optado por la forma προσζημιούν; por lo demás, el exilio no era una pena judicial salvo en ciertas circunstancias particulares de homicidio. N. G. WILSON (2008, *ad loc.*) propone κἂν τύχητε, ζημιούν (“que sea multado, si fuera el caso”).

Pero, ya que no permitís vosotros que los ancianos alcancen el sueño, decretad que los juicios sean separados, de manera que para el anciano el abogado sea otro anciano desdentado, y para los jóvenes el culo ancho y charlatán del hijo de Clinias. Y es necesario, de aquí en más –y si alguien incumple que sea sancionado–, que el viejo expulse al viejo, y el joven al joven.

El planteo argumentativo se cierra en una suerte de composición en anillo, ya que se reitera el mismo verbo de impronta normativa que habíamos señalado en el v. 680: ἐᾶτε (“permitís”). Este cambio de sujeto, y esta vinculación entre la primera y la segunda persona, remite argumentativamente a la situación de enunciación para hacer partícipe en forma activa al espectador y lograr un consenso del auditorio con el discurso coral.⁷² La proposición sustantiva del v. 713 se ve complementada por una nueva apelación a la audiencia a través de un nuevo imperativo que aumenta eficazmente el sentimiento de presencia⁷³ y hace explícito el planteo legislativo: ψηφίσασθε (“decretad”). Como conclusión lógica de todos los argumentos cohesionados a lo largo de la parábasis, se concluye separar las causas judiciales. La explicación se estructura en dos sintagmas paralelos y contrapuestos, de nuevo, por el juego de correlativos antitéticos μέν / δέ (“por un lado... por el otro”): los vv. 715 y 716 contrastan en el inicio dos dativos que separan al anciano de los jóvenes, y hacia el final, modificados por un par de adjetivos, se oponen el abogado viejo y el hijo de Clinias.

Los últimos dos versos introducen de lleno la conclusión final de las palabras del coro, retomando ambas situaciones: el carácter imperativo y la ausencia ahora de una primera o segunda persona se fundan en el χρή (“es necesario”), la irretroactividad en el τὸ λοιπόν (“de aquí en más”) e incluso se sugiere la implementación final de una sanción para el caso de incumplimiento.

Con relación a la expresión de irretroactividad, es preciso aclarar que en varios testimonios de decretos del siglo V encontramos la misma formulación (τὸ λοιπόν) para indicar que las provisiones incluidas en la norma solamente serían aplicables

72 El carácter argumental se vislumbra también en la voluntad de alcanzar al público: “...attraverso la specifica configurazione del suo attacco Aristofane mira cioè a orientare l’adesione del pubblico in direzione di una prospettiva (la sostanziale equivalenza dei συνήγοροι d’assalto e dei politici nuovi) che non è punto di partenza, assiomatico e ovvio, di una dimostrazione, ma, appunto, risultato estremo di una argomentazione (...) che cerca consenso (...) nel pubblico a cui è destinata” (NAPOLITANO [2002: 98]). “Se acrecienta igualmente la comunión por medio de todas las figuras empleadas por el orador para lograr que el auditorio participe de forma activa en la exposición, atacándolo, solicitando su colaboración, asimilándose a él” (PERELMAN & OLBRECHTS-TYTECA [1994: 283–284]).

73 PERELMAN & OLBRECHTS-TYTECA (1994: 255).

desde el momento mismo de la aprobación de la medida y no para los hechos acontecidos con anterioridad.⁷⁴

En la expresión parentética que prevé la sanción, asimismo, está expresada la formalidad lingüística propia de una norma de carácter jurídico, como hemos ya aclarado anteriormente: la hipótesis eventual (ἐάν), el verbo en subjuntivo (φύγῃ) y la voluntad de generalidad a través del τις (“alguien”).⁷⁵ El v. 718 muestra una vez más una estructura con dos construcciones en paralelo, cada una de las cuales repite el mismo término en acusativo, que es el sujeto de la proposición (τὸν γέροντα, τὸν νέον) y luego en un dativo de interés (τῷ γέροντι, τῷ νέῳ).⁷⁶ Esta norma sugerida, que cumple con los requisitos formales y aparece defendida retóricamente por quienes la proponen, tiende, entonces, a evitar que los ancianos resulten maltratados en la justicia, apuntando a equilibrar las posturas adversas de acusación y defensa.

La habilidad del comediógrafo para parodiar las estrategias judiciales y los argumentos retóricos es notoria.⁷⁷ Se advierte, pues, que las antítesis y las referencias a la ancianidad –construidas por múltiples mecanismos– son empleadas para ilustrar a lo largo de la parábasis una situación concreta de injusticia. Los versos describen cómicamente una ruptura en el equilibrio que todo proceso judicial requiere entre los litigantes. Como sugiere el coro de la obra, el parlamento tiene por objetivo identificar y generar una conciencia risible acerca de la necesidad de restablecer el balance perdido.⁷⁸

74 Es el caso, por ejemplo, de la elección de los vigiladores de los ingresos del templo de las diosas Deméter y Kore en el año 448 (IG i³ 32) o del decreto de Calias del 434/433 (IG i³ 52), entre otros. La expresión puede ser tomada como adverbializada; OLSON (2002: 256) la traduce, directamente, ‘in the future’; cf. Nu. 677, V. 299. Sobre la aplicabilidad de esta similitud y la importancia jurídica de τὸ λοιπὸν para el caso de Nu. 1408 *et seq.*, ver HARRIS (2002). Nos ocuparemos de esta última alusión en el Capítulo VII.

75 “In Greek Laws a sanction is virtually always expressed as a third person conditional sentence; the offense is stated in the protasis and the penalty in the apodosis (e.g. “If a man kills another, he is exiled.”). Legal sanctions in this form are the regular means for expressing legislation in most societies, and it has been said that there is no true law without them” (GAGARIN [1981: 82]). Sobre la sintaxis legal en el derecho ateniense, ver CAREY (1998: 95).

76 Esta estructura sintáctica aparentemente extraña está modelada, en verdad, a partir de la construcción frecuente de algunos proverbios griegos, en los que los complementos agentes son reemplazados a veces por dativos con valor instrumental; cf. Antipho. fr. 293.2 y 6.

77 Nos hemos ocupado de este recurso a la parodia del lenguaje legislativo y judicial en BUIS (2007b).

78 Un objetivo claro debe ser defendido mediante estrategias claras, como muestra la insistencia semántica y estilística de la parábasis. Puede pensarse que todo el discurso, proclamado frente al público, está preanunciando los temas que luego se relacionarán con la presencia del sicofanta en escena (HARSH [1934: 188]).

Sabemos que la ley sólo puede surgir de un consenso acabado de la sociedad,⁷⁹ y que cualquier ciudadano está en condiciones de defender la introducción de alguna norma jurídica, según el propio sistema legislativo ático. ¿Estamos en presencia de una verdadera reforma de carácter procesal que apunta a la necesidad de consagrar –en escena y fuera de ella– una “defensa en juicio” basada en la equiparación de las partes en conflicto y en un funcionamiento “justo” de las cortes, condiciones propias de todo régimen democrático de participación popular?

Quizás semejante afirmación implique tomar demasiado en serio la comedia y su finalidad. Sin embargo, es evidente que, de acuerdo con la propia lógica del género, Aristófanes no sólo nos presenta en todo este pasaje una crítica acérrima contra el nuevo fenómeno social de los jóvenes corrompidos por la nueva educación, tema que será recurrente en sus obras posteriores. Se encarga además de insertarse en ese derecho de iniciativa legislativa propio de todo ciudadano de su *pólis*. Así, mediante el uso de recursos retóricos propios de la oratoria tribunalicia,⁸⁰ se burla del lenguaje legislativo y coloca a sus personajes como portadores de una serie de consideraciones divertidas que, aprovechando la publicidad de que gozaba el espectáculo,⁸¹ tiende a generar reflexiones de fondo sobre la eventual necesidad de una reforma procesal. La naturaleza cómica de la pieza podría llevar a alguien a pensar en este episodio como una pura exageración, si se considera que seguramente nadie en el teatro habría de tomar en serio la pretensión de que los acusadores sólo podían estar autorizados a perseguir en justicia a personas de su mismo grupo etario.⁸² No obstante, el carácter fantástico o hiperbólico de la empresa cómica no implica necesariamente la ausencia de una intención consciente que esté subyaciendo en el fondo de la propuesta. Como nos proponemos explicar en toda nuestra investigación, sería un error ignorar

79 DE ROMILLY (1971: 1). En este sentido, para Platón –por ejemplo– la ley no podía ser impuesta, sino que debe surgir de un consenso; si no se aceptaba la norma, los propios ciudadanos podían rechazarla (Pl. Lg. 746a–c); cf. D. COHEN (1993: 314–315).

80 “Oratory drew on the audience’s experience of theater; drama drew on the audience’s experience of political and legal speeches. By so doing so each genre implicitly taught its audience that being an Athenian was a comprehensive experience, that there was no compartmentalized division between esthetics and politics” (OBER & B. STRAUSS [1990: 270]). Acerca del contraste cómico que Aristófanes instala aprovechando el carácter retórico del lenguaje, cf. LÓPEZ EIRE (2003).

81 HALLIWELL (1993).

82 Ver, por ejemplo, OLSON (2002: 245) quien comenta que “Athenians of all ages must have been ruined by lawsuits from time to time (not always undeservedly), but nothing else suggests a sudden rush of prosecutions of feeble old men in the mid-420s...”. Esta estrategia cómica debería ser considerada bajo la rúbrica de las recetas fantasiosas que la comedia propone para curar males reales, como opina SOMMERSTEIN (2001: 20) al analizar *Riqueza*.

el contenido político o jurídico de la comedia aristofánica bajo la excusa de que el principal propósito del género es el humor. El hecho de que se trate de una alusión cómica, creemos, no descalifica ni atenta contra el perfil didáctico de la parábasis, y en ese sentido los resortes retóricos implementados por el coro en *Acarnienses* ayudan a comprender el sentido pleno del trasfondo legal dentro de la trama y en su relación con los espectadores.

4. La *phásis* como procedimiento dramático

El procedimiento jurídico de la *phásis* toma su nombre técnico, dentro del derecho vigente en Atenas, del sentido de “revelar” o “descubrir” que presenta el sustantivo griego (φάσις, en efecto, es un sustantivo que deriva de φαίνω, “mostrar”). Desde esta óptica, los alcances del trámite se vinculaban con el hecho de ofrecer o señalar determinado objeto sobre el que se hacía pesar la acción delictiva del acusado.⁸³ Así, la acción se relacionaba con un determinado elemento material –que se daba a conocer al magistrado–⁸⁴ y no tanto con la persona física del supuesto delincuente. Se trataba de una acción que –desde la teoría romanística del derecho que con posterioridad fijará las calificaciones jurídicas– podría calificarse de *ad rem*, en vez de *ad personam*, puesto que seguía a la cosa y no se focalizaba en el individuo que la detentaba o poseía. Por otra parte, debe destacarse que, a diferencia de la *éndeixis*, figura procesal que se orientaba también hacia el relevamiento de bienes inanimados pero que no se encontraban en el lugar preciso de la acusación, la *phásis* presentaba un claro valor deíctico.⁸⁵ Los objetos en cuestión debían estar localizados, efectivamente, en las intermediaciones de quien promovía la denuncia.⁸⁶

83 Cf. WALLACE (2003).

84 RUSCHENBUSCH (1968: 70–73).

85 HANSEN (1991) añade que la relación que se da en el derecho ateniense entre *apagagé* y *éndeixis* –en el ámbito de las personas físicas– es paralela al vínculo entre arresto inmediato y denuncia judicial que se verifica, para los objetos, en el par de acciones *phásis* y *apographé*, respectivamente.

86 En el siglo IV, por ejemplo, hay una serie de referencias dispersas y variadas a la utilización de este procedimiento, que se extiende a supuestos aparentemente poco vinculados entre sí: algunos casos se refieren a embarcaciones (D. 58.5–13, D. 35.51), e incluso también algunas inscripciones, por ejemplo, apuntan a un asunto jurídico vinculado con una trirreme (cf. IG II² 1631.169, 1632.189–190). En cambio, otros testimonios apuntan a situaciones relacionadas con la explotación de una mina de plata (Hyp. Eux. 35), aluden a la protección de huérfanos (D. 38.23) o a casos de impiedad (D. 22.27). Esta variedad de supuestos ha llevado a que el análisis jurídico de la figura quedara relegado frente a la discusión de acciones menos complejas; no obstante, la frecuencia del término

Frente a la multiplicidad de situaciones heterogéneas, algunos autores fracasaron al intentar llegar a una definición precisa del procedimiento.⁸⁷ Perspectivas en extremo acotadas o conceptos muy generales llevaron a la imposibilidad de concebir una noción de *phásis* que fuera precisa para su comprensión y –a la vez– lo suficientemente amplia para que no se limitara a condiciones demasiado estrechas de aplicación. MACDOWELL (1991), por su parte, marcó un hito en este examen diacrónico cuando sugirió superar estas divergencias analizando cada uno de los casos transmitidos por los oradores forenses, aparentemente inconexos, y pensarlos como pertenecientes a tres tipos distintos de acción:⁸⁸ el único vínculo entre ellas, tal como se infiere de su postura, está determinado por el hecho de que se trataba de denuncias de carácter público capaces de ser incoadas por cualquier persona interesada en hacerlo.⁸⁹ La acción, entonces, se asemejaba a lo que el derecho griego conocía como *graphai*, ya que –como hemos ya indicado para estas últimas– podían ser ambas iniciadas por quien quisiera; la diferencia esencial común a sus tres modalidades, sin embargo, radicaba en que la *phásis* permitía a la parte actora quedarse con la mitad de la multa impuesta por los jueces si triunfaba en el proceso.⁹⁰

Es llamativa la falta de mención a este procedimiento durante el siglo V, sobre todo teniendo en cuenta que para ese entonces el sistema de acciones públicas ante los tribunales atenienses ya estaba establecido como tal.⁹¹ Consideremos, además, que debido a que la presentación de estas quejas podía redundar en una obtención de ganancias, la acción pronto incentivó el surgimiento en la Atenas democrática de un

a lo largo de los testimonios de la oratoria ha motivado que muchas/os hicieran hincapié, bastante recientemente, en el estudio de sus particularidades y en la posible clasificación de sus modalidades, con el objeto de discernir si era posible encontrar alguna base común a cada una de las menciones citadas. Las respuestas de filólogos/os e historiadoras/es del derecho antiguo han sido diversas.

87 S. C. TODD (1993: 119), HANSEN (1991). Es llamativo, por ejemplo, que A. R. W. HARRISON (1971: 218) la explique a través de un concepto tan genérico como inútil para su caracterización: “the denunciation of someone having broken the law”.

88 En este sentido, analiza el procedimiento en paralelo con otros: encuentra aquí algo semejante a lo que sucede con la *eisangelía* (a la que nos hemos referido en el capítulo anterior) ya que en esta también la crítica ha encontrado distintas modalidades.

89 MACDOWELL (1991: 198).

90 Poll. 8.48; Pl. Lg. 928bc, 745a. Para LIPSIUS (1905–1915: 310), ésta es la característica distintiva de la acción. Sin embargo, hay que señalar que otras acciones acarreaban beneficios pecuniarios para el demandante exitoso (por ejemplo, la *apographé* o la *graphé* vinculada a los extranjeros que convivían con atenienses en matrimonio); cf. R. OSBORNE (1985: 44).

91 “The procedure was established by the middle of the fifth century...”, afirma categóricamente R. OSBORNE (1985: 47). En el siglo IV, por su parte, la oratoria abunda en alusiones; cf. D. 22.27; 35.51; 38.23; 58.5–13; Hyp. Eux. 35.

grupo de profesionales del pleito, los llamados sicofantas, que vieron en el inicio de actuaciones públicas como esta un terreno fértil para el enriquecimiento personal a expensas del aparato judicial.⁹² Estos delatores inescrupulosos –cuya frecuencia ya hemos adelantado– parecen estar vinculados desde su propia etimología (συκο-φάνται) a la noción misma de *phásis*.⁹³

Acarnienses muestra, precisamente, una sucesión de pasajes concretos que manifiestan la aparición de juicios por *phásis*.⁹⁴ La presencia de estas alusiones expresas al procedimiento –no casualmente– se advierte en boca de los sicofantas que aparecen en escena. Su mención en estos contextos nos permitirá dar cuenta de su uso técnico especial en el contexto judicial del siglo V y contribuirá a determinar frente a qué situaciones fácticas se solía presentar la acción.⁹⁵

En el mercado privado instalado por Diceópolis, aparece un megarenses en el v. 729 con la intención de vender a sus hijas disfrazadas de lechones. La llegada de un sicofanta al lugar, que empieza preguntándole al vendedor de dónde viene (v. 818), da inicio a la escena jurídica.⁹⁶ Apenas el destinatario se devela como un mercader

92 MACDOWELL (1978: 62): “The kinds of case for which volunteers came forward more readily must have been those in which the prosecutor received a financial reward if he won the case”.

93 Sobre la relación entre *phásis* y *sykophántes*, cf. Plu. *Sol.* 24. Sobre las discusiones respecto de la etimología de la palabra, cf. MURLEY (1921: 199).

94 “The frequent reference to *phasis*, for instance, in Aristophanes’ *Akharnians* (542, 819, 912) may suggest that this procedure was used more often than we might otherwise suppose” (S. C. TODD [1993: 41–42]).

95 No sorprende que Aristófanes sea nuestra única fuente de información acerca del procedimiento de *phásis* en este período, sobre todo si tenemos en consideración que sólo han sobrevivido cuatro discursos previos al 403 (tres de los cuales, por otra parte, corresponden a casos de homicidios).

96 Este episodio ha sido traducido y trabajado por PELLEGRINO (2010: 131–141), quien examina los episodios cómicos que involucran sicofantas en escena. Cabe recordar que la entrada de delatores en escena constituía ya un recurso frecuente en la comediografía aristofánica, en la que descubrimos a menudo ejemplos grotescos de estas figuras estereotipadas que contestaban ante el público los fundamentos del plan llevado a cabo por el héroe cómico (aquí en *Ach.* 818–829 y 908–958, pero también en *Av.* 1410–1469 y *Pl.* 850–958). Sobre el tema, ver el contrapunto de R. OSBORNE (1990) –quien presenta la visión negativa de esta figura– y HARVEY (1990), para quien el sicofanta cumple un rol esencial para la continuidad del régimen democrático en Atenas–, contribuciones ambas que por lo demás también incluyen un detallado estado de la cuestión. Es obvia la exageración con la que se construyen habitualmente estos papeles, y sin embargo no podemos dejar de mencionar que cuando la comedia traslada a la esfera dramática la presencia de estas figuras debía de tratarse de la explotación de una perspectiva compartida y aceptada entre los espectadores. La delación era condenada como un disturbio social (CHRIST [1998: 48–71]).

de cerdos, proveniente de Mégara, el delator lanza su acusación contra él⁹⁷ (vv. 819–820) mediante una acción de *phásis*: “A estos chanchitos aquí ciertamente los revelaré como enemigos, y también a ti” (τὰ χοιρίδια τοίνυν ἐγὼ φανῶ ταδί / πολέμια καὶ σέ).

En primer lugar, el núcleo verbal (v. 819) nos introduce de lleno en el campo de la querella judicial: la primera persona φανῶ (“revelaré”) –que aparece en los manuscritos pero que muchas ediciones⁹⁸ transforman en un tiempo presente siguiendo la *emendatio* de BLAYDES– se presenta claramente acompañada de un pronombre demostrativo neutro enfatizado en su deixis (ταδί, “estos aquí”).⁹⁹ La acción, según aparece, se dirige tanto contra los bienes enemigos como contra la persona que los posee. El propio megarenses, en su dialecto, reconoce ser denunciado mediante la utilización de una voz media que recupera desde lo fonético la raíz del verbo: “Ay, Diceópolis, Diceópolis, soy revelado” (Δικαιοπόλι, Δικαιοπόλι, φαντάδδομαι, v. 823). Sin embargo, es patente con esta confusión léxica que –frente a sus interlocutores– el comerciante no conoce la terminología jurídica ática correspondiente.¹⁰⁰

El protagonista, en cambio, se interesa por develar quién actúa como denunciante mediante dos preguntas: una que apunta a un claro complemento agente, la otra que utiliza un participio presente activo, sustantivado con el artículo determinado, para indicar la equiparación del denunciante con la actividad que lleva a cabo (v. 824): “¿Por quién? ¿Quién es quien te revela?” (ὕπὸ τοῦ; τίς ὁ φαίνων σ’ ἐστίν;).

La presentación de este delator en escena, que preanuncia lo que luego serán imágenes habituales del teatro aristofánico, está signada por la burla. No obstante, si bien la visión resulta exagerada –lo cual es propio del género cómico–, es claro que la figura ridiculizada se sustenta en una perspectiva compartida: todos perciben que se trata de un estereotipo molesto y burlesco para la ciudad.¹⁰¹ Los sicofantas, sin duda,

97 DOVER (1972: 81) dice que el delator se enfrenta en combate a Diceópolis; *contra*, puede leerse a MACDOWELL (1978: 62).

98 VAN LEEUWEN (1901), COULON (1923), STARKIE (1968) o SOMMERSTEIN (1992³), por ejemplo. PELLEGRINO (2010: 134–135) opta también por mantener φανῶ.

99 Acerca del valor que estos pronombres demostrativos enfáticos terminados en –ί tienen en la comedia antigua, cf. LÓPEZ EIRE (1996: 111) y MARTÍN DE LUCAS (1996).

100 En nuestra traducción no podemos reproducir el juego fonético del original: en efecto, el megarenses muestra sus dificultades para pronunciar el acento ático, ya que aparece una doble delta –δδ– donde esperaríamos una –ζ–. Cf. PELLEGRINO (2010: 138–139). OLSON (2002: 278) sostiene que el verbo es un equivalente de la expresión más correcta φαίνομαι (“soy denunciado”), que aparece por ejemplo en D. 58.13. Añadimos que ello nos sugiere la falta de conocimiento por parte del megarenses del vocabulario forense; esto lo señala bien SOMMERSTEIN (1992³: 197).

101 “...his constant ridicule of sycophants would have had no dramatic value if sycophancy had not been a prominent and well recognized evil in Athens” (LOFBERG [1917: 21]).

constituyen en Aristófanes verdaderos *alazones*,¹⁰² y al encarnar una representación personalizada de las falencias de la democracia ateniense,¹⁰³ no debe llamar la atención que se muestre su desesperado apremio para accionar contra los extranjeros.

Algo semejante ocurre unos versos más adelante. Cuando Diceópolis recibe a un ciudadano de Tebas que trae una serie de mercaderías para la venta, aparece en escena un nuevo personaje cuyo nombre, Nicarco, está ligado –en su presentación discursiva– a un participio futuro que apunta, nuevamente, a la acción de *phásis* (v. 908): “Y por cierto este Nicarco aquí viene a revelar” (καὶ μὴν ὁδὶ Νίκαρχος ἔρχεται φανῶν). Una vez más, encontramos los alcances precisos de una deixis sintáctica a través del pronombre ὁδὶ (“este aquí”). Por lo demás, el verboide con valor final presente en las palabras de Diceópolis se cumple: en los vv. 910–916, que muestran el diálogo entre el comerciante tebano y Nicarco, este segundo sicofanta decide imitar a su antecesor y también está dispuesto a llevar adelante su labor de acusación contra el extranjero alegando la comisión de un delito público:

Ni. ταῦτι τίνας τὰ φορτί' ἐστί;
 Bo. τῶδ' ἐμὰ
 Θεῖβαθεν, ἵττω Δεός.
 Ni. ἐγὼ τοίνυν ὁδὶ
 φανῶ πολέμια ταῦτα.
 Bo. τί δὲ κακὸν παθῶν
 ὀρναπετίοισι πόλεμον ἦρα καὶ μάχαν;
 Ni. καὶ σέ γε φανῶ πρὸς τοῖσδε.
 Bo. τί ἀδικείμενος;
 Ni. ἐγὼ φράσω σοι τῶν περιεστώτων χάριν.¹⁰⁴
 ἐκ τῶν πολεμίων γ' εἰσάγεις θρυαλλίδας.

Ni: – ¿Y de quién son estos bienes aquí?; Teb: –Son míos, de Tebas, que Zeus lo sepa; Ni: – Entonces los revelaré ciertamente como enemigos; Teb: – ¿Qué...?; Ni: – Y también te revelaré a tí,

102 Acerca del término, que apunta en la comedia antigua a aquel personaje adulator que se jacta y vanagloria de sí mismo y de su accionar, cf. MACDOWELL (1990b).

103 Esta es la idea central de CHRIST (1998: 48–71). Según HENDERSON (1990: 272), las posturas asumidas por los comediógrafos representan aquellas de ciertos grupos de la sociedad, en la medida en que las obras expresan (al igual que la oratoria política y judicial) la ideología del *dêmos*.

104 Ésta es una expresión propia de los discursos de la oratoria (D. 18.196), y se está refiriendo a la audiencia, en lo que SOMMERSTEIN (1992³: 202, n. 915) considera una crítica a estos personajes que hablan “judicialmente” aun en contextos diferentes de los tribunales. Acerca del rol de los espectadores en los debates legales y el empleo específico del término para referirse al público de los tribunales, LANNI (1997). Sobre la comparación de este público con los asistentes a un juicio, ver RUFFELL (2011: 278).

además de estos; Teb: ¿Qué delito he cometido?; Ni: – Yo mismo te lo voy a decir, por respeto de los que nos rodean. Traes antorchas desde las regiones enemigas.

La pregunta inicial, con la que aquí también se presenta el personaje, apunta a la identificación de la calidad de extranjería, sea de los bienes o de quien los trae consigo. En los vv. 911–912, hallamos los términos solemnes de la demanda que antes analizamos en los vv. 819–820: aparece nuevamente el pronombre *yo* (ἐγώ, cuya presencia explícita vuelve a enfatizar la oración), el verbo *φανῶ* (“revelaré”, que constituye una corrección tardía)¹⁰⁵ y la calificación repetida de las mercancías como “enemigas”. Finalmente, los demostrativos ταῦτ᾽, ταῦτα y τοῖσδε (“estos”) refuerzan el perfil deíctico de la querella y le dan la actualidad e inmediatez exigida por los movimientos físicos en escena que acompañan la denuncia.

La comparación de ambos episodios, que involucran al megarense y al tebano, demuestra una proximidad sintáctica y léxica que brinda ciertas pautas respecto del procedimiento en cuestión y su praxis jurídica. Si superponemos ambas citas, es evidente que en el siglo V las instancias de *phásis* operan, como *corpus delicti*, sobre una serie de bienes importados del territorio enemigo (animales, como cerdos, u objetos, como mechas).¹⁰⁶

Otros pasajes de la obra aportan mayores detalles. Así, y ya antes de las palabras textuales de los delatores, encontramos que Diceópolis, el propio protagonista, critica en su discurso central esta modalidad de actuación en justicia cuando alude a los problemas de Atenas con Mégara. Disfrazado de mendigo como Télefo, se dirige a los carboneros del demo de Acarnias para convencerlos de que no hay nada malo en

105 En efecto, contrariamente a lo que sucede en el v. 819, el tiempo presente φαίνω (“revelo”) es la lectura contenida en todos los manuscritos de autoridad. La forma del futuro, que aparece por primera vez en el manuscrito B (del siglo XV d.C.) –que está colmado de tales conjeturas–, ha sido adoptada por OLSON (2002). Su lectura debe ser preferida, puesto que es posible imaginar que la denuncia solo se podría hacer posteriormente delante de los magistrados u oficiales competentes; se trata de uno de los muchos ejemplos en los que la acción judicial concreta queda relegada a un espacio extra-escénico futuro, que nunca se consuma dentro de la trama cómica.

106 Esto se puede vincular con los casos transmitidos posteriormente por los oradores: así, se explica el uso de una *phásis* en el asunto mencionado en Isocr. 17.42 (cf. BOGAERT [1962]), donde el objeto en cuestión es un barco que pertenecía al enemigo (de origen delio); cf. CHRIST (1998: 140–142). A. R. W. HARRISON (1971: 219, n. 4) también menciona los casos de IG i² 45 y IG ii² 1128 para demostrar que estas violaciones a la ley vinculadas con normas de importación o exportación habilitaban el procedimiento. También podía darse el caso de que se tratara de bienes extranjeros que, si bien no pertenecían o provenían de ciudades enfrentadas bélicamente con Atenas, eran introducidos en la ciudad en violación al pago de los impuestos de aduana.

proponer una paz con los espartanos.¹⁰⁷ Volvamos a las palabras de Diceópolis cuando, cuidándose de no traicionar a Atenas, apuntaba sus diatribas en los vv. 517–522 contra la figura del sicofanta:

ἀλλ' ἀνδράρια μοχθηρά παρακεκομμένα,
 ἄτιμα καὶ παράσημα καὶ παράξενα,
 ἐσυκοφάντει Μεγαρέων τὰ χλανίσκια.
 κεῖ που σίκυον ἴδοιεν ἢ λαγῶδιον
 ἢ χοιρίδιον ἢ σκόροδον ἢ χόνδρους ἄλας,
 ταῦτ' ἦν Μεγαρικά κάπετρατ' αὐθημερόν.

Pero unos hombrezuelos miserables, falsos, sin honor, contrahechos, pseudociudadanos, denunciaban como sicofantas los mantitos de Mégara, y si en algún lado veían un pepino o una liebrequita o un lechoncito o un ajo o granos de sal, todas esas cosas eran megarenses y se vendían ese mismo día.

La calificación negativa, fortalecida por la presencia de adjetivos coordinados en polisíndeton, tiende a un desmerecimiento de los delatores impacientes por descubrir bienes importados. Es interesante que, en vez del verbo φαίνω, que suele aparecer en los pasajes de este tipo, aquí se incluye συκοφαντέω (“revelar como sicofanta”), lo que da la pauta de una connotación negativa de la acción. Poco después, y tras mencionar la implementación del decreto de Mégara (al que ya hicimos referencia), Diceópolis plantea la hipótesis de qué sucedería en la situación inversa, si el enemigo fuese quien accionara por *phásis* y subastara a un perrito proveniente de la isla de Serifos, aliada de Atenas (vv. 541–543):

φέρ', εἰ Λακεδαιμονίων τις ἐκπλεύσας σκάφει
 ἀπέδοτο φήνας κυνίδιον Σεριφίων,
 καθῆσθ' ἂν ἐν δόμοισιν;

Vamos, supongamos que uno de los lacedemonios, partiendo en su nave, denunciando (revelando) un cachorrito de los serifios lo vende, ¿se quedaríais vosotros sentados en vuestras casas?

La alusión a la subasta como la conclusión del procedimiento es ilustrativa para complementar los pasajes mencionados (vv. 819–820, 824, 910–916): así, con todo ello se desprende que la *phásis* acarreaba, si el comerciante era encontrado culpable, una confiscación o venta de sus bienes, o incluso una penalización monetaria fijada

107 Una breve descripción de las figuras retóricas principales utilizadas en este discurso (anáforas, antistrofas, procatalepsis, genitivos asindéticos) puede ser encontrada en USHER (1999: 20–21).

por la propia corte:¹⁰⁸ sobre este monto –sea del precio obtenido por la subasta o de la multa– el demandante victorioso en su acusación obtenía el beneficio del cincuenta por ciento.¹⁰⁹ En definitiva, la predilección de los delatores por este tipo de acciones es explotada en la comedia, que se presenta entonces como un género fértil para dar cuenta del uso práctico de las acciones judiciales en la Atenas del siglo V. En la próxima sección nos ocuparemos de explicar, desde una lectura jurídica, la funcionalidad cómica en la obra de estas alusiones a la *phásis*.

5. Del derecho a la comedia, de *Dikaió-polis* a *Aristo-phánes*

Ya hemos visto que, una vez creado el mercado en Atenas gracias a la paz privada que mandó a firmar Diceópolis, una serie de extranjeros se presenta para ofrecer sus mercaderías. Así, cuando el tebano le propone a Diceópolis llevarse a cambio de sus productos algo propio de Atenas que no haya en Beocia (v. 900), el protagonista no duda en recomendarle que empaquete un sicofanta para transportarlo consigo (v. 904). En estas palabras, así como en todas las escenas en que aparecen los sicofantas, advertimos una serie de reacciones por parte de Diceópolis que reprueba la idea de un uso indiscriminado del proceso de *phásis*.

Desde el seno mismo de la pieza el concepto involucrado en la acción de *phaínein* se pone en crisis: esto se advierte cuando el verbo es desestabilizado al comparar su significado técnico con el sentido vulgar de la palabra. Luego de la intervención del primer sicofanta, Diceópolis replica en el v. 826: “¿Y fundado en qué estás *revelando* sin una mecha?” (τί δὴ μαθὼν φαίνεις ἄνευ θρυαλλίδος;). El juego de palabras, irreproducible en castellano, apunta al doble sentido de *phaínein*, que en su valor de “revelar” se refiere tanto a “denunciar judicialmente” como a “echar luz”.¹¹⁰ La voluntad cómica del malentendido es evidente, puesto que la referencia a la mecha será retomada por el propio delator Nicarco frente al tebano. El protagonista de la obra aprovecha la ocasión para poner de relieve, inmediatamente, la ambigüedad del verbo

108 LIPSIIUS (1905–1915: 315); LOFBERG (1917: 27).

109 La comedia también es útil para confirmar cuál era el órgano frente al que se presentaba la acción durante el siglo V. El hecho de que se trataba de la *Boulé* es mencionado en *Eq.* 300–302, que confirma otros testimonios posteriores como Isocr. 18.6, Isocr. 17.42 y And. 2.14. En el siglo IV, en cambio, aparecerán –junto con una extensión del campo de la acción a nuevas ofensas– otras instancias jurisdiccionales frente a las cuales será posible presentar una *phásis*: “I magistrati competenti erano, nel caso di violazione dei diritti degli orfani, l’arconte; nei casi di ἀσέβεια il βασιλεὺς, e negli altri casi a volte gli Undici ed a volte i Tesmoteti” (BISCARDI [1982: 260]).

110 Acerca de este juego de palabras, cf. DE CREMOUX (2008: 136). *Acarnienses* es una obra plagada de juegos lingüísticos, como reconoce KIDD (2014: 137–138).

insistiendo en un nuevo interrogante (v. 917): “Entonces, ciertamente, ¿*revelas* a través de una mecha?” (ἔπειτα φαίνεις δῆτα διὰ θρυαλλίδα;).

Este doble juego léxico (vv. 826 y 917), en cierta medida, llama la atención del espectador y la focaliza sobre la idea de *phaínein*. La postura de Diceópolis es clara y se estructura entre lo privado y lo público: a lo largo de la obra, su aislamiento –materializado en la voluntad de acordar una paz privada– lo lleva a oponerse a los parásitos de la burocracia judicial ateniense. La antítesis que experimenta como personaje está determinada, precisamente, por ese término que se empeña en criticar: frente a la censura de las “revelaciones” judiciales, advertimos en él una necesidad de *dar a conocer* o *revelar* las consecuencias nefastas que acarrearán los delatores para la ciudad. Así, vemos que quien se esfuerza por criticar la *phásis* es quien, en la estructura profunda de la obra y desde los primeros versos, arroja luz y pone al descubierto los males de la *pólis*.

Esta contraposición entre el individualismo de Diceópolis y su voluntad de proteger los valores de la ciudad frente a los advenedizos también se vislumbra en el juego semántico entre “dar a conocer” y “ocultar”.¹¹¹ En este sentido, es interesante rescatar los pasajes en los que las palabras de Diceópolis apuntan a un discurso que puede atribuirse al propio Aristófanes.¹¹² Las ocasiones frecuentes en que el personaje habla con la voz del autor (vv. 299–302, 499–508) contrastan con aquellos otros pasajes en los que se menciona al compositor en tercera persona, como cuando se expresa que el *didáskalos* aparece en escena para mostrar cuán diestro es (vv. 628–629).

El discurso de Diceópolis frente al coro de viejos acarnienses (vv. 497–501), que ya hemos analizado, deja entrever en su comienzo algunos puntos interesantes, en tanto allí su nombre, *Dikaió-polis*, se disgrega en los términos que resultan de su etimología: la ciudad (*pólis*) y lo justo (*dikaion*): τῆς πόλεως (v. 499), δίκαιον (v. 500) y δίκαια (v. 501).¹¹³ Bajo estos términos, el comienzo del discurso (que apuntaba a la

111 TREU (2013: 46) estudia la importancia en la obra del “desenmascaramiento” (*dévoilement*) que pretende dejar al descubierto las mentiras e imposturas.

112 Algunos autores como A. M. BOWIE (1988) o SIDWELL (1994) han elaborado la teoría de que Diceópolis en realidad está apuntando como personaje –o *nomen personae*– no a Aristófanes, sino a otro poeta cómico, Éupolis. Cf. también SIDWELL (2012). Esta postura fue rechazada por trabajos como los de PARKER (1991), OLSON (1991) y DE CREMOUX (2011: 143–146). Identificando personajes cómicos en clave histórica (perspectiva política que ha sido muy criticada), VICKERS (1997: 59) sostuvo que el nombre de Diceópolis apuntaba a Pericles. Desde una lectura más literaria, sustentada en el cruce genérico, PLATTER (2007: 53–55) propuso la alegoría de que Diceópolis en un comienzo de la obra representaba a Aquiles (en tanto era un vigoroso opositor a la guerra y canalizaba su ira contra Cleón / Télefo); luego, irónicamente, se transformaba en el mismo Télefo.

113 En el v. 585 Diceópolis afirmará también de sí mismo que es un ciudadano decente (πολίτης χρηστός).

realidad extra-dramática) instala la íntima relación entre Diceópolis y Aristófanes, quienes, como vimos, parecen estar ambos escondidos detrás de la primera persona de la enunciación.

Es ciertamente poco usual que un personaje, distinto del coro, hable de manera tan patente en nombre del autor. Por ello, basándose en estos versos y en los vv. 375–382, algunas/os críticas/os¹¹⁴ plantearon la posibilidad de que el propio Aristófanes (o bien su productor Calístrato) hubiera actuado bajo la máscara de Diceópolis para representarlo como personaje, aunque no hay pruebas para demostrar una hipótesis tan arriesgada.¹¹⁵ Existe, al menos, una instancia de ventriloquismo evidente, en tanto –al emplear una primera persona– el protagonista habla de modo reiterado en nombre del comediógrafo.¹¹⁶

Resulta significativo, creemos, sugerir la hipótesis de que Diceópolis (*Dikaió-polis*) es un verdadero *nombre parlante*, recurso típico de la comicidad aristofánica.¹¹⁷ Se sabe, en efecto, que son permanentes las invectivas personales, de carácter burlesco, que el comediógrafo incorpora en sus obras, y el listado de alusiones onomásticas que

114 MERRY (1887: 8), BAILEY (1936: 236–238), SUTTON (1988) y SLATER (1989: 74–75), entre otras/os. Sobre esta hipótesis y el disfraz cómico de Aristófanes, cf. NELSON (2016: 137–139).

115 Cf. WHITEHORNE (2005: 41, n. 14). A. M. BOWIE (1993: 28–29) considera que no es posible reducir la naturaleza múltiple de Diceópolis a la sola figura de Aristófanes.

116 “It is not necessary to assume that Aristophanes played the role of Dicaeopolis, only that Dicaeopolis speaks for him. There can be no doubt about the identity of Dicaeopolis, for he speaks in the person of Aristophanes once again in 496–508 and, for a third time, I believe, in 885–7. Although it is hardly unusual for a character in Aristophanic comedy to overstep the boundaries of his role and address the audience directly, these are the only places in extant comedies of Aristophanes in which a character speaks for the poet. Elsewhere this function belongs exclusively to the chorus of the parabasis (cf. however Ar. frag. 471 K)” (EDMUNDS [1980: 9]). Sobre Diceópolis como representante de la comedia, que abarca no sólo al autor sino también al productor, los actores y todos los espectadores del drama, ver MACDOWELL (1983a: 149) y HUBBARD (1991: 45). Así, también se ha visto que puede plantearse un paralelismo determinado por el juego de personajes Diceópolis/Télefo y Aristófanes, en cuanto a los crímenes cometidos y las consecuencias sufridas por ellos (hostilidad y agresión tendientes a aniquilarlos, y una voluntad de ampararse discursivamente en una defensa fundada en la verdad y la justicia, entre otras semejanzas); cf. FOLEY (1988: 33–37). Sobre la superposición de voces entre el protagonista y el autor, ver además A. M. BOWIE (1982: 30), PERUSINO (1987: 25–30), GOLDHILL (1991: 188–201), VAN STEEN (1994: 213), BROCKMANN (2003: 142–174), VOELKE (2004: 122), LAURIOLA (2010: 22–29) y BILES (2011: 80).

117 “Spechende Namen lassen sich definieren als Eigennamen, deren linguistisch Glieder über Analogie oder Antiphrase die szenischen Charakteristika der jeweiligen Person verlauten lassen” (ERCOLANI [2002b: 225]). Acerca de los *nomina loquentia* en la comedia aristofánica, cf. KANAVOU (2011).

surge de sus comedias es inagotable.¹¹⁸ Mecanismo recurrente como desencadenante humorístico, la denominación de los personajes adquiere un papel central en el arsenal de estrategias cómicas. Los nombres parlantes, pues, adquieren su sentido en la comedia a través de la antífrasis,¹¹⁹ cuando se cruza el sentido derivado del significado original que lo funda. Muchos nombres de personajes o figuras citadas apelan, entonces, a la capacidad del lector para decodificar una broma sustentada en determinadas consideraciones subyacentes. Puede ser que se trate de la apelación indirecta a un referente extra-escénico, o que se mencione a alguna figura pública para criticarla delante del auditorio mediante diatribas políticas o invectivas personales. También puede ocurrir que estemos frente a un apelativo ficcional, sin correlato verídico pero cuya lógica proviene de que en su raíz aparecen términos o semas en griego que –en un contexto de aparición específico– resultan efectivos para provocar una carcajada general.

Consideramos que en el caso del protagonista de *Acarnienses* –cuyo nombre es pronunciado por primera vez en el v. 406– podemos reconocer un ejemplo de esta última modalidad de *nomina personarum*. Este juego de palabras productivo, en una obra vertebrada por ellos, solamente puede ser cabalmente comprendido si se determina la trascendencia del concepto de *phaínein* a lo largo de la comedia.¹²⁰ En la propia invención del personaje de Diceópolis, postulamos que el comediógrafo propone una vuelta de tuerca y un nuevo nivel de análisis, potenciado por un renovado gesto de complicidad, esta vez más sutil: si la obra se orienta a enfatizar las consecuencias negativas de toda acción de *phásis* y plantea un discurso “en favor de la *pólis*” (περὶ τῆς πόλεως v. 499) a través del rescate de “las cosas justas” (δίκαια, v. 501), es obvio que esta confusión consciente de voces entre personaje y actor no es accidental: no en vano Diceópolis representa desde su propio nombre los objetivos que se pretenden alcanzar (*Dikaió-polis*: lo *justo* para la *ciudad*).¹²¹

118 Cf. MARZULLO (1953: 105–124), BONANNO (1980: 74) y DEGANI (1993: 21),

119 Como bien sostiene Donato en su comentario sobre Terencio, “*nomina personarum, in comœdiis dumtaxat, habere debent rationem et etymologiam (...) nisi per ἀντίφρασιν ioculariter nomen imponuit*” (ad Ter. *Adelph.* 1, II 12 f. WESSNER). Entendemos por *antíphrasis* aquella figura retórica que involucra el uso de términos opuestos. Quint. *Inst.* 9.2.47 sostiene que se trata de una figura que afirma algo mediante su contrario (*quae dicitur a negando*). Cf. R. D. ANDERSON (2000: 23).

120 Quienes han identificado a *Eu-polis* con *Diceó-polis* ya han percibido la importancia del juego fonético y la analogía onomástica como estrategias cómicas, como reconocen OLSON [1991: 200, n. 3] y N. R. E. FISHER [1993: 37]). Frente a esta conclusión, nuestra propuesta se orienta hacia otro juego léxico efectivo, ya no basado en la semejanza sino más bien en la antítesis de los dos morfemas que constituyen cada nombre: *Diceó-polis* por *Aristó-fanes*.

121 Como bien señala RUSSO (1994 [1962]: 34), “The name Δικαίόπολις, moreover, rather than

Pero la ambigüedad de Diceópolis, que da a conocer y a la vez esconde, permite una riqueza mayor de sentidos: aventuramos en este punto que, en tanto personaje central de la obra, puede estar “ocultando” en sus palabras el nombre de su autor, sobre todo teniendo en cuenta que la raíz léxica del nombre del comediógrafo coincide morfológicamente con la idea de *phásis*, cuyo uso se oculta en toda la obra: *Aristo-phánes*.¹²² Este juego de palabras último, que ya no es textual sino que implica para su desciframiento un conocimiento de la realidad extra-dramática, permite posicionar a Aristófanes conscientemente detrás de los discursos del protagonista de la obra.¹²³

Las dos apariciones del adjetivo *áristos* (ἄριστος, “mejor”) en la comedia son importantes para apoyar esta interpretación. En la primera de ellas, el término es incluido en un pasaje significativo (vv. 641–645):

ταῦτα ποιήσας πολλῶν ἀγαθῶν αἴτιος ὑμῖν γεγένηται,
καὶ τοὺς δῆμους ἐν ταῖς πόλεσιν δείξας ὡς δημοκρατοῦνται.
τοιγάρτοι νῦν ἐκ τῶν πόλεων τὸν φόρον ὑμῖν ἀπάγοντες
ἥξουσιν ἰδεῖν ἐπιθυμοῦντες τὸν ποιητὴν τὸν ἄριστον,
ὅστις παρεκινδύνευσ’ εἰπεῖν ἐν Ἀθηναίοις τὰ δίκαια.

Habiendo hecho estas cosas y habiendo mostrado en las ciudades cómo los pueblos son gobernados por el pueblo (en democracia), (el poeta) es responsable para vosotros de muchos bienes. Por ello ahora quienes traen el tributo desde las ciudades llegarán ansiosos de ver al poeta, el mejor, el que corrió el peligro de decir las cosas justas entre los atenienses.

La presencia del poeta (τὸν ποιητὴν) en el v. 644 se consolida mediante la forma τὸν ἄριστον (“el mejor”), situada al final del verso. No se trata de un ejemplo aislado en el *corpus* de la comedia antigua, ya que en la parábasis de la obra *Paz*, el coro se referirá a Aristófanes como “el mejor comediógrafo” (ἄριστος κωμωδοδιδάσκαλος),

the ‘Righteous Citizen’, is intended more expressively as δίκαιος περὶ τὴν πόλιν, he who is righteous towards the city, he who renders the city righteous, or as a model for the entire city”. LANZA (2012: 239) sostiene que Diceópolis representa “l'altra Atene, l'Atene giusta”, aquella que precisamente el comediógrafo quería reivindicar frente a los demagogos y falsos políticos. Hablando de los nombres parlantes en la pieza, KANAVOU (2011: 26) indica que Diceópolis responde bien a las múltiples bromas que se hacen en torno del término *dikaia*.

122 Ya RECKFORD (1987: 169–170) había visto este juego, aunque lo vinculaba con un alcance obsceno relacionado con el uso sexual del “higo” presente en la raíz griega del término *sykophántes*: en el nombre del “dirty-minded Old Comedy writer” se ocultaba la idea de “show the best” al público.

123 En una obra fundada en múltiples niveles de disfraces, como ha identificado COMPTON-ENGLE (2015: 90), no sorprende hallar una capa más de identidades superpuestas: detrás del mendigo se halla Télefo, detrás de Télefo Diceópolis, y detrás de Diceópolis el propio autor.

lo que ha sido leído también como un juego humorístico alrededor de la propia firma autoral.¹²⁴

En *Acarnienses*, la transformación de Aristófanes en Diceópolis es notoriamente teatral, si se tiene en cuenta el punto de vista visual (de hecho los espectadores habrán venido a *ver* la obra, ἤξουσιν ἰδεῖν a comienzos del v. 644) y no sólo textual. En efecto, el vocabulario que se aprecia en el pasaje reproduce la progresiva integración de Aristófanes tras la máscara de su intérprete. El superlativo *áristos* es reemplazado, al final de verso siguiente, por τὰ δίκαια (“las cosas justas”) y los vv. 642–643 incorporan enfáticamente el término “*pólis*” dos veces: ταῖς πόλεσιν, τῶν πόλεων.

El juego de palabras en su totalidad, que ya no es exclusivamente lingüístico sino que implica un conocimiento de la realidad extra-dramática, induce a ubicar a Aristófanes detrás del discurso de su protagonista. Así como Diceópolis pretende revelar las amenazas y peligros de un uso extremo y exacerbado de la demagogia, el autor en persona ha conseguido salir al escenario con el objeto de mostrar lo que es la verdadera democracia (δείξας ὡς δημοκρατοῦνται, v. 642).¹²⁵

La idea de justicia y la insistencia en la forma superlativa aparecen también juntas unos versos más adelante, reforzando el juego discursivo. En los vv. 655–658, el corifeo sostiene que el poeta dirá cosas justas y aportará felicidad al educar al público:

ἀλλ' ὑμεῖς τοι μήποτ' ἀφῆσθ' ὡς κωμῳδήσει τὰ δίκαια.
φησὶν δ' ὑμᾶς πολλὰ διδάξειν ἀγάθ', ὥστ' εὐδαιμόνας εἶναι,
οὐ θωπεύων οὐδ' ὑποτείνων μισθοὺς οὐδ' ἐξαπατύλλων
οὐδὲ πανουργῶν οὐδὲ κατάρδων, ἀλλὰ τὰ βέλτιστα διδάσκων.

Pero vosotros no lo dejéis ir, porque dirá en las comedias cosas justas. Y dice que os va a enseñar muchas cosas buenas, de modo que seáis felices, sin adularos ni ofreciéndooos pagos ni engañandoos ni haciendo trampa ni derramando elogios, sino enseñando las mejores cosas.

La presencia del superlativo βέλτιστα (“mejores cosas”), muy relacionado con ἄριστος, debe ser analizada en el v. 658, puesto que se refiere al poeta.¹²⁶ De hecho,

124 De modo similar, en *Eq.* 873–874 se alude al “mejor hombre” (ἄνδρ' ἄριστον). Acerca de estas bromas basadas en el nombre del propio comediógrafo, cf. RAWLES (2013: 182–183). TELÒ (2016: 6–7) aclara que “(t)he comic name predisposes him, as it were, for canonicity. In the literary-critical reception of his name, the self-ironical coloring of Aristophanes' onomastic play is suppressed by the authoritative force of its self-aggrandizement”.

125 Según KANAVOU (2011: 27), “(t)he view that the hero's depiction may contain allusions to Aristophanes himself in specific scenes seems well-founded, and perhaps the meaning of the name could also be felt to reflect the attitude of the poet”.

126 Debe decirse que el superlativo βέλτιστος es igualmente aplicado a Diceópolis en el v. 929,

parece que, por medio del juego de palabras, Aristófanes emplea la justicia en el sentido ambiguo que promueve la forma κωμωδήσει (“dirá en las comedias”): al poner en escena a un personaje denominado Diceópolis, coloca las cosas justas (τὰ δίκαια) en su comedia y, al mismo tiempo, hace uso de esa misma justicia con una clara intencionalidad cómica.¹²⁷

La asociación de *Aristo-phánes* con la idea de justicia en la ciudad (cf. *Dikaió-polis*) también se torna evidente en los versos siguientes, ya explorados en el Capítulo II, en los que el comediógrafo es contrapuesto al demagogo Cleón (vv. 661–664):

τὸ γὰρ εὖ μετ’ ἐμοῦ καὶ τὸ δίκαιον
ξύμμαχον ἔσται, κοῦ μὴ ποθ’ ἄλῳ
περὶ τὴν πόλιν ὧν ὥσπερ ἐκεῖνος
δειλὸς καὶ λακαταπύγων.

Pues el bien y lo justo serán mis aliados y yo nunca seré condenado por ser como aquel para la ciudad, un cobarde y maricón.¹²⁸

Del lado de Aristófanes se encuentra aquello que lo justo (τὸ δίκαιον) para la ciudad (περὶ τὴν πόλιν) en una referencia bastante directa al nombre del protagonista.¹²⁹ Con esto, no sería arriesgado postular que la primera persona del singular que aparece a comienzos del v. 501 y que apunta a Diceópolis/Aristófanes resulta enfática tal como las que aparecían en los vv. 819 y 912.¹³⁰ Sin embargo, la diferencia entre el

cuando el corifeo lo señala con un vocativo habitual en los diálogos cómicos: ὦ βέλτιστε. También en *Ra.* 1009–1010 apunta a lo que Eurípides identifica como la calidad que debe tener todo poeta; cf. IMPERIO (2004: 135).

127 Unos versos antes, en el v. 650, el corifeo ya había hecho referencia a la importancia de la instrucción del poeta y a una comparación vinculada con βέλτιστος: “pues esa gente –dijo– ha hecho mucho mejores a los hombres” (τούτους γὰρ ἔγη τοὺς ἀνθρώπους πολὺ βελτίους γεγενῆσθαι).

128 Sobre el concepto de justicia cómica aquí y en el resto de la parábasis (vv. 628–664), donde los atenienses son insultados y el autor es honrado, ver RIU (1995) y SAETTA COTTONE (2005: 266–284). Hemos remitido a mayor bibliografía en el capítulo anterior.

129 La segunda y última aparición de ἄριστος en la pieza (v. 889) también resulta interesante para nuestra propuesta de lectura. Allí el superlativo es claramente aplicado a una anguila traída por el tebano (τὴν ἀρίστην ἐγγεῆλυ), reverenciada para que se una a los coros cómicos (v. 885–886). CORBEL–MORANA (2007: 4) interpreta trágicamente esta referencia relacionando la mención de la “excelente anguila” del v. 889 con el personaje Alceste, la “excelente esposa”. Para nuestra lectura, interesa más bien que en los vv. 904–905 la anguila es finalmente intercambiada –frente al propio público– por un sicofanta (συκοφάντης), volviendo sobre la raíz del verbo *pháinein* y jugando de nuevo con el nombre parlante *Aristo-phánes*.

130 Cf. BILES (2011: 81).

sentido de los pronombres es clara, y la delación judicial injustificada (φανῶ, “revelaré”) se confronta con otra acción, que resulta esencial para nuestra interpretación: “y yo hablaré” (ἐγὼ δὲ λέξω). Mediante la palabra se denunciará el abuso del derecho, echando luz sobre la labor de los sicofantas. El individualismo de Diceópolis termina asemejándose a la condición superlativa (*áristos*, *béltistos*) del propio comediógrafo y, en ese sentido, es paradójicamente la vía adecuada que parece consolidar la comedia para el mejoramiento colectivo de la *pólis*.¹³¹

6. Recapitulación

Ya desde el comienzo de *Acarnienses* se advierte una serie de referencias al mal funcionamiento de las instituciones jurídicas democráticas: la Asamblea se ve desarticulada, la política exterior se percibe como degradada y los ciudadanos no asisten a las reuniones políticas para debatir los asuntos de interés para la ciudad.

La escenificación inicial de una *Ekklesía* cómica se vuelve un ejemplo de la crisis de la *pólis*. A falta de consenso político en el foro de discusión por excelencia, al protagonista de la obra solamente le resta el camino cómico de una “anti-política” que se termina percibiendo como más positiva para el bienestar común: la negociación individual (una contradicción en los términos) lleva a la paz, y la acción del personaje se orienta a defender al pueblo de los farsantes.¹³²

Las estrategias discursivas en la interacción entre el coro y Diceópolis dan cuenta de una verdadera estructura propia de las acusaciones y defensas judiciales que, como señalamos en el capítulo precedente, bien reflejan dentro de la obra la estrategia extrínseca de contraataque del propio Aristófanes frente a las acusaciones formuladas por Cleón en su contra. En este capítulo hemos intentado demostrar que esta superposición de papeles, entre Diceópolis y el poeta, adquiere niveles todavía más sutiles. ¿Cómo se logra esta operación?

131 El “individualismo” de Diceópolis, sobre el que se ha focalizado gran parte de la crítica, no impide que el protagonista haya sido descrito en la obra “in a purely positive light” (NELSON [2016: 126–127]). MCGLEW (2002: 66) sostiene que, lejos de ser egoísta, Diceópolis representa la totalidad del cuerpo ciudadano. En todo caso, como sostiene LUDWIG (2007: 491), el interés personal no excluye la justicia.

132 ZUMBRUNNEN (2012: 86–91) considera que Diceópolis es un personaje que disfruta de las comodidades de la vida privada y necesita ser reconducido hacia el ámbito político y colectivo del *dêmos*. En nuestra opinión, las dimensiones de lo público y lo privado en la obra no se oponen, sino que se complementan constantemente, en una interacción dinámica semejante a la que se desarrolla en el cambio fluido (*fluid shifts*) de espacios entre la ciudad y el campo, tal como lo relevó XANTHOU (2010).

Frente al coro de ancianos de Acarnas, el protagonista de la obra se ubica en una compleja trama de niveles de representación (Aristófanes–Diceópolis–Télefo). Desde la aplicación de una serie de normas y principios propios, la creación del mercado privado opone una imposición del derecho individual frente al derecho impuesto desde la ciudad (manifestado, por caso, en el decreto de Mégara). El derecho ateniense, considerado injusto, se deja de lado gracias a la filantropía de Diceópolis: la comedia permite dejar sin efecto sobre el escenario la validez de la norma que prohibía el intercambio de bienes para incorporar un nuevo ordenamiento jurídico impuesto por el protagonista. La entrada de los sicofantas, en este sentido, quienes pretenden acusar a los extranjeros en el mercado, es rechazada cómicamente. Mediante una “derogación” de las normas y de las instituciones vigentes en la Atenas real, Aristófanes consagra en su trama una “justicia” que –corporizada en un Diceópolis devenido orador, capaz de enarbolar retóricamente su defensa– traduce la naturaleza convencional del derecho.

Las referencias reiteradas a la *phásis*, que se vinculan desde la etimología con la aparición teatral de estas figuras de los delatores (*syko-phántai*), cobran un sentido importante en el seno de la pieza. Esta llamativa insistencia léxica y semántica permite describir las particularidades del procedimiento en la Atenas clásica y autoriza a analizar, a lo largo de los versos, un juego de palabras que nos conduce a “echar luz” (*phaínein*) sobre una polémica aún vigente en las discusiones filológicas de la comedia. Estos dispositivos, explorados desde una clave jurídica, contribuyen así a arriesgar una lectura sobre la posibilidad de que el protagonista de la pieza, Diceópolis, no sea más que una máscara (en un sentido de identificación enunciativa) del propio autor.¹³³ En último lugar, y mediante un estudio del valor que términos como *phaínein* revisten en *Acarnienses*, se ha postulado que Aristófanes, a partir de una clara conciencia de lo cómico, diseña en su texto una manera más sutil de descubrir y dar a conocer sus intenciones: a través de sus palabras (ἐγὼ δὲ λέξω) “revela” (*phaínei*) la crisis político-jurídica de la Atenas contemporánea y, al mismo tiempo, muestra su propia identidad y su propio rostro, de otra manera ocultos bajo el nombre y la polifónica máscara de su personaje. Personaje complejo, por cierto, que –como nuestro comediógrafo– se afirma en su individualidad para accionar en justicia y salvar así la vida en común de la *pólis*.

133 Sumemos a todo esto que las denuncias por *phásis* eran presentadas ante el Consejo, la misma institución hacia la cual Cleón había “arrastrado” a Aristófanes el año anterior a la representación de *Acarnienses*. Examinamos estas referencias ya en el Capítulo II. Cf. LANNI (2013: 5241–5242).

CAPÍTULO IV

Imitar el derecho: la poética cómica de la justicia en *Caballeros*

1. Introducción

Como ya pudimos apreciar al examinar *Acarnienses*, la comediografía antigua presenta frecuentes alusiones a la originalidad de su autor y, al mismo tiempo, al rechazo de aquella tradición literaria fundada en una mera repetición de viejas estructuras y patrones dramáticos ya consolidados. Aristófanes se suele erigir como promotor de senderos no recorridos, que circulan por espacios muy diferentes de la habitual reiteración de historias previsibles y del constante recurso a las mismas estrategias humorísticas que atribuye a los otros comediógrafos de la época. En este sentido, en los propios dramas aristofánicos se destaca la importancia que adquiere una propuesta novedosa en contraste con la imitación irreflexiva de tendencias avejentadas.¹

Este capítulo se propone desarrollar una lectura jurídica de la comedia antigua a partir de la idea de *mímesis* –tomada no ya en términos estéticos o filosóficos, sino dramáticos–,² que puede servir como término para abarcar esta imitación de conductas ajenas que constituye habitualmente una estrategia criticada por Aristófanes. Bastaría citar, por ejemplo, el pasaje de *Nu.* 547–548, donde se considera que aportar siempre “nuevas ideas” es hacer algo propio de *sabios*: “Sino que los hago sabios al introducir siempre cosas nuevas, en nada semejantes entre sí y todas ingeniosas” (ἀλλ’ αἰεὶ καινὰς ἰδέας ἐσφέρων σοφίζομαι, / οὐδὲν ἀλλήλαισιν ὁμοίας καὶ πάσας δεξιὰς).³ O los vv. 1052–1055 de *Avispas*, en los que se testimonia que los autores que buscan incluir novedades en sus obras deben ser amados y cuidados, y sus pensamientos merecen ser salvados:

1 Ver CAVALLERO (2004) y WRIGHT (2012: 70–102).

2 Nos basamos aquí en las tres posibles acepciones de la palabra *mímesis* que reconoce KENNEDY (1980: 116–7) en la Grecia clásica. Así, para referirse a la reproducción de conductas ajenas, los griegos utilizaban una serie de términos englobados bajo ese vocablo central, tales como *míme-ma* (“imitación”), *eikón* (“imagen”) o *homoíoma* (“semejanza”), para citar sólo lo más habituales (SÖRBOM [2002: 19]). Obviamente, no se limita el término *mímesis* a la lectura teatral que hace Aristóteles en su *Poética* cuando reduce el alcance semántico de la palabra a la imitación ficcional de acciones del mundo real con las características del drama.

3 Es interesante destacar el verbo *sophízomai*, que en la cita sirve para caracterizar una actividad del poeta pero que, en una obra como *Nubes*, es difícil no relacionar con la educación de la sofística.

ὦ δαιμόνιοι τοὺς ζητοῦντας
καινόν τι λέγειν κάξευρίσκειν
στέργετε μᾶλλον καὶ θεραπεύετε,
καὶ τὰ νοήματα σῶξεσθ' αὐτῶν.

Amigos, apreciad más y cuidad a aquellos que buscan encontrar algo nuevo para decir, y salvad sus pensamientos.

Entre los griegos la noción de *mimesis* era polivalente y muy difusa en sus alcances,⁴ pero en el caso de la comedia antigua deviene funcional para mostrar una dimensión explícita de rechazo referida a la comparación de Aristófanes con sus rivales dramáticos.⁵ Al mismo tiempo, dentro del propio *corpus*, la “imitación” puede también adquirir a menudo sentidos negativos en el plano formal y argumental. A la luz de esta variable que constituirá un elemento fundamental del arte poético del propio comediógrafo (*tékhnē*, que es un término significativo en la obra), nos dedicaremos en estas páginas a analizar la comedia *Caballeros*.

Partamos del juicio más habitual sobre la obra (representada en las Leneas del 424), que consiste en afirmar que en ella Aristófanes elabora su crítica más encarnizada contra la figura del demagogo Cleón.⁶ El uso del *onomasti komoideîn*, que ya hemos relevado como una característica típica de la comedia antigua, propiciado por la aparente ausencia de leyes que penalizaran en esta época los ataques personales en el género cómico,⁷ parece aquí utilizarse en su mayor grado: el principal esclavo de Demos, Paflagonio, se configura como la personificación en escena del mismo Cleón, como sugiere el personaje del esclavo Demóstenes ante la audiencia (vv. 225–233):⁸

4 Se trata, pues de un concepto complejo, dinámico y variable en Atenas, difícilmente traducible por nuestra actual palabra “imitación” (cf. HALLIWELL [2002: 222–223]).

5 Baste dejar aclarado que no queremos con esto decir que Aristófanes utiliza el sustantivo *mimesis* o sus formas derivadas en un sentido de imitación literaria; cf. *Th.* 156, *Ra.* 109. El verbo *miméomai* aparece en *Nu.* 559, 1430, *V.* 1019, *Av.* 266, 1285, *Th.* 850, *Lys.* 159, *Ec.* 278, 545, *Pl.* 291, 306, 312.

6 Sobre este conflicto, que ya hemos mencionado con anterioridad, ver el trabajo de CARAWAN (1990). De hecho, el propio Aristófanes recordará en *Nu.* 549–550 que golpeó a Cleón en el estómago aquí, cuando era un hombre fuerte, pero que se abstuvo de atacarlo cuando su poder entró en decadencia.

7 Ya nos hemos ocupado en el Capítulo II de los límites de la *parrhesía* y la discusión sobre su vigencia en la comedia antigua.

8 Parece clara la identificación, sobre todo teniendo en cuenta las características –tanto discursivas como de vestimenta– que se le atribuyen al personaje en la obra (cf. vv. 44, 54–57, 890–892, 1225–1228). Ver, al respecto, HENDERSON (2003: 65).

ἀλλ' εἰσὶν ἱππῆς, ἄνδρες ἀγαθοί, χίλιοι
 μισοῦντες αὐτόν, οἱ βοηθήσουσί σοι,
 καὶ τῶν πολιτῶν οἱ καλοὶ τε κάγαθοί,
 καὶ τῶν θεατῶν ὅστις ἐστὶ δεξιός,
 καγὼ μετ' αὐτῶν, χά θεὸς ξυλλήψεται.
 καὶ μὴ δέδιθ'· οὐ γάρ ἐστιν ἐξηκασμένος·
 ὑπὸ τοῦ δέους γὰρ αὐτόν οὐδεὶς ᾔθελεν
 τῶν σκευοποιῶν εἰκάσαι. πάντως γε μὴν
 γνωσθήσεται· τὸ γὰρ θέατρον δεξιόν.

Pero están los mil caballeros, varones decentes, que lo odian, quienes te ayudarán, y los que son nobles entre los ciudadanos y aquel que sea inteligente entre los espectadores, y yo entre ellos, y el dios brindará asistencia. Y no tengas miedo: no está representado con su cara; pues por miedo ninguno de los que hacen las máscaras lo quería representar. De todos modos será reconocido, pues el público es inteligente.

La construcción de la figura de Cleón implica un planteo dicotómico, a tal punto que sus particularidades se definen en oposición a aquellas que caracterizan a los otros. En efecto, frente a los caballeros, que son tildados de nobles y aristocráticos, Cleón es aquel ser despreciable que ni siquiera ha querido ser representado por alguien y cuya máscara nadie quiso confeccionar (v. 231).⁹ A pesar de este primer inconveniente, el demagogo será de todos modos llevado a escena por el comediógrafo, en un juego dual extremadamente sutil.¹⁰

El contrapunto entre el político de turno y el resto de los atenienses se presenta adecuado para la comprensión de los espectadores: queda claro que Aristófanes juega con la complicidad y con la enciclopedia del público, generando un vínculo particular al exigirle una participación inteligente capaz de interpretar el sentido

9 En esta oposición entre el demagogo y los caballeros parece subyacer una hostilidad histórica y los escolios señalan que Cleón en un momento fue injuriado y provocado por ellos, quizás por haber propuesto que se redujeran sus pagos; se trataría de una manifestación de la tradicional antítesis entre la aristocracia y la demagogía que predica entre las clases populares. Acerca de la discusión sobre esta posibilidad, ver MACDOWELL (1995: 95). LIND (1990: 87–164) opina que se produjo una controversia entre la fábrica de cueros que tenía Cleón en el demo Cidateneo y el cercano *thíasos* de Heracles, en el que participaban muchos caballeros. HUBBARD (1991: 82), por su parte, menciona un pasaje de Teompompo (*FrGH* 115F93) en el que se aludiría a una denuncia de Cleón contra los caballeros por el cargo de *leipostratía*. En cualquiera de estos supuestos, lo cierto es que hay un claro nivel de antagonismo de índole jurídica, que anticipará –a pesar de sus diferencias– el enfrentamiento entre Paflagonio y el morcillero.

10 En la comedia, el nombre de Cleón solamente es mencionado de modo explícito una sola vez, en el v. 976.

de la obra.¹¹ En efecto, la insistencia en la destreza del auditorio, en dos ocasiones y mencionada en posición privilegiada a final de verso (δεξιός, v. 228; δεξιόν, v. 233), introduce un tópico que será recurrente a lo largo de la obra. Ya incluso en los vv. 36–39, los esclavos habían discutido la necesidad de poner al público en conocimiento de la trama:¹²

Δη. βούλει τὸ πρᾶγμα τοῖς θεαταῖσιν φράσω;
 Νι. οὐ χεῖρον. ἔν δ' αὐτοὺς παραιτησώμεθα,
 ἐπίδηλον ἡμῖν τοῖς προσώποισιν ποιεῖν,
 ἦν τοῖς ἔπεισι χαίρωσι καὶ τοῖς πράγμασιν.

Dem: – ¿Quieres que explique el asunto a los espectadores? Nic:– No está mal. Pero pidámosles una sola cosa, que lo hagan evidente para nosotros con sus rostros, si disfrutan con nuestras palabras y nuestras acciones.¹³

La necesidad de conocer la reacción del público muestra una voluntad de orientar la opinión de los espectadores. Esta insistencia en la recepción por parte de los personajes de la comedia –que debían de representar a su vez figuras conocidas para los atenienses– y la interesante multiplicidad de referencias a los asuntos políticos a lo largo de la obra¹⁴ generan una fuerte dependencia con la realidad que, como veremos, encuentra fundamento en el contexto de representación de *Caballeros*.

Como ya ha sido notado, ciertos testimonios nos estarían dando la pauta de que no mucho antes del estreno de la obra el comediante había sido ya públicamente atacado por el político. Es posible afirmar que, aunque no haya evidencias de la existen-

11 Cf. FERNÁNDEZ (2000: 123).

12 Los nombres de ambos personajes no aparecen en el texto, pero resulta claro que uno de ellos representa al verdadero triunfador en Pilos según los oponentes de Cleón –Demóstenes– y las características del otro (especialmente su timidez y pesimismo) permiten pensar que se trata de Nicias. Siguiendo a SOMMERSTEIN (1981: 3), es posible concluir que –a diferencia de lo que sucedía con Cleón– estos dos personajes aparecían representados con las máscaras correspondientes. En esta misma línea de pensamiento se expresa N. G. WILSON (2007: 39). Sobre la identidad de los esclavos y su reconocimiento por parte de los espectadores, ver también HENDERSON (2003).

13 Es apropiado dar cuenta aquí de la doble lectura del pasaje, si tenemos en cuenta que τοῖς προσώποισιν puede tratarse de un dativo de instrumento, como hemos traducido, o bien como aposición del ἡμῖν, en cuyo caso estaría haciendo una referencia explícita y metateatral a su condición como personajes de la comedia.

14 No debe sorprender, en ese contexto, la alusión bivalente al sustantivo πρᾶγμα (v. 36, adecuado para referirse al contenido de la acción de la pieza pero también para aludir a un asunto político–jurídico que los espectadores debían de conocer bien) y, especialmente, al plural πράγμασιν (v. 39). Acerca de esta polivalencia semántica, ver RODRÍGUEZ ALFAGEME (2008: 234–235).

cia de un juicio formal, en la primera obra que conservamos íntegra de Aristófanes, el autor reconoce haber sido “arrastrado hacia el Consejo” luego del estreno de su drama *Babilonios* en el 426.¹⁵ Tal como afirmamos en el Capítulo II, nuestra interpretación de este y otros pasajes relacionados consiste en que se trató, en realidad, del inicio por parte de Cleón de un procedimiento de *eisangelía* ante el Consejo. Aunque esto sea así, y haya existido una voluntad de accionar judicialmente, no parecieran sin embargo quedar muy claros los motivos que llevaron a que el comediógrafo reafirmara sus embates discursivos tan poco tiempo después del intento de ser llevado a juicio.¹⁶

Nuestra propuesta será analizar los pasajes más significativos de *Caballeros* y advertir que, si bien es cierto que allí Cleón es atacado en forma explícita en numerosas ocasiones, notamos un doble nivel de lectura –estrategia que, por lo demás, es habitual en las composiciones aristofánicas–. Es posible advertir que –con excepción del final de la pieza– en una temática como la referida al manejo del derecho ateniense, la figura del morcillero¹⁷ es el blanco de ataques mucho más feroces que los que tienen por víctima a Paflagonio.¹⁸ El complejo y sorprendente cierre de la obra, por su parte, coloca al morcillero en un lugar privilegiado que –en definitiva– comparte dramáticamente con el propio Aristófanes.¹⁹

2. El litigante “original”: Paflagonio

Como se ha dicho, en el comienzo de la comedia notamos la presencia de dos

15 Cf. *Ach.* 375–382. Esto ha sido discutido en detalle en SOMMERSTEIN (2004a).

16 Aparentemente, entonces, existiría una falta de coherencia entre el sometimiento a un proceso jurisdiccional, por un lado, y las invectivas que –todos los autores coinciden– se presentan a lo largo de *Caballeros*, a no ser que consideremos que –fracasado el intento de juicio– Aristófanes se sintió liberado para continuar con su crítica feroz.

17 Optamos por la traducción “morcillero”, en lugar del término “choricero” con el que las versiones españolas denominan al personaje, porque el propio texto nos aclara (v. 208) que lo que vende son embutidos hechos a partir de sangre (αἵματοπώλης, cf. LIDDELL & SCOTT [1996: 36] en el sentido de “blood-sucker”). A su vez, el sustantivo ἄλλας, que se encuentra en la base de la denominación habitual del personaje (ἄλλαντοπώλης), puede traducirse por “black-pudding” (LIDDELL & SCOTT [1996: 64]). Cf. GIL (1998: 221).

18 Muchos autores sostienen que en la escena ambos personajes son vistos bajo una misma óptica de crítica (por ejemplo, recientemente, TYLAWSKY [2002]); nuestra conclusión se contrapone a esta lectura. Creemos que la intención de la obra no parece haber sido destruir al político sino criticar fuertemente al propio pueblo; cf. USSHER (1979:15): “It won first prize, but it did not injure Kleon. Athens was prepared to participate in mockery, but not to ‘destroy’ him (976)”.

19 Lo cierto es que, mientras Paflagonio manifiesta una gran capacidad de engaño, el morcillero muestra una “extraordinary frankness” que le habilitará el triunfo (McGLEW [2002: 98]).

esclavos, identificados como Demóstenes y Nicias, que conversan acerca del temible Paflagonio; es en ese momento cuando el sirviente de Demos, que es un simple vendedor de cueros, es presentado con sus peores características, como “alguien malvadísimo y muy injurioso” (πανουργότατον καὶ διαβολώτατόν τινα, v. 45).²⁰

La relación con el universo judicial es directa: Demos no sólo es presentado como procedente del demo de la Pnix (Δῆμος Πυκνίτης, v. 42), espacio claramente connotado desde lo político y lo jurídico por ser la sede de la Asamblea;²¹ en una serie de halagos forzados, Paflagonio se muestra excesivamente servicial e insta a su amo a que se dedique a la labor en los tribunales (vv. 50–51): “Demos, después de juzgar un caso lávate primero, ‘pon esto en tu boca, toma, come el postre, agarra los tres óbolos” (“ὦ Δῆμε, λοῦσαι πρῶτον ἐκδικάσας μίαν”, / “ἐνθοῦ, ρόφησον, ἔντραγ’, ἔχε τριώβολον”).²²

En opinión de los dos esclavos, parece claro que Paflagonio tiene una particular habilidad para los asuntos jurídicos, a tal punto que se dice que tiene desarrollado al respecto una verdadera “arte” (*tékhnē*, v. 63). Ahuyenta a los otros políticos (v. 60) para convertirse en el único servidor del pueblo. Su *modus operandi*, en el ámbito doméstico de la casa de Demos, parece ser el ataque por injuria contra aquellos que trabajan “dentro”, recurriendo a la mentira (vv. 63–64).²³ En una mezcla de admira-

20 Los superlativos relacionados con Cleón, como veremos, presentan cierto tinte jurídico (la recurrencia al adjetivo *panourgós* es permanente, como revelan los vv. 247–250. Por su parte, el morcillero será frecuentemente caracterizado como *ponerós*, que implica un término éticamente negativo pero desprovisto de alcances técnicos en derecho; al respecto MACDOWELL (1995: 93) señala que, en la época, el adjetivo “seems always to mean ‘bad’, either morally or in the practical sense of useless”.

21 Sobre el gentilicio y su potencialidad cómica, ver Russo (1994 [1962]: 79) y, especialmente, el trabajo de REINDERS (2002). Acerca de la importancia de la “roca” de la Pnix en las metáforas de la obra, cf. LÓPEZ EIRE (2014: 80). Ya nos hemos ocupado de la importancia de este espacio en el comienzo de Acarnienses en el Capítulo III. Aunque en la escena de *Caballeros* nunca se representa una Asamblea, la importancia de la *Ekklesía* no debe ser subestimada, como ha demostrado recientemente GALLEGO (2018: 65–68).

22 Es evidente que el participio ἐκδικάσας (“después de juzgar un caso”) introduce la dimensión forense: SOMMERSTEIN (1981: 147, n. 50) aclara que “the reference here is to the practice of proposing in the Assembly that on a particular day the lawcourts should cease to sit after hearing one case; this meant that the jurors would receive a full day’s pay for less than a day’s work, and would thus win their gratitude for the proposer and perhaps their votes for some other proposal he wished to make (cf. *Wasps* 594–5)”. La alusión al trióbolo en el verso siguiente, precisamente, apunta a dicho monto del pago diario.

23 Es significativo que el verbo que se emplea aquí para referirse a los ataques verbales (διαβάλλω) –que ya hemos mencionado y sobre el que volveremos *infra*– sea el mismo que lo definió en el v. 45.

ción y temor, Nicias y Demóstenes confiesan que se trata de un sistema perverso pero eficaz: de hecho, a los ojos de Paflagonio nada se escapa (v. 74).

Tras decidir emborracharse para poder actuar y hacer algo habilidoso,²⁴ los esclavos deciden hurtar el oráculo sagrado que Paflagonio guarda secretamente. Su lectura, que adquiere claras dimensiones paratrágicas,²⁵ revela el argumento de la comedia: en una suerte de sucesión cíclica de políticos (a partir del v. 127), se explica que, así como el comerciante de cueros desplazó al vendedor de ovejas,²⁶ ahora es el turno de un morcillero, quien vendrá para vencer a Paflagonio (v. 143). Precisamente, lo que va a permitir esta victoria es el arte particular del comerciante (“Poseidón, ¡qué arte!”, ὦ Πόσεισον, τῆς τέχνης, v. 144), vale decir una habilidad que –reforzando el v. 141 (“que tiene un arte extraordinario”, ὑπερφῶ τέχνην ἔχων)– encuentra aquí un sentido absolutamente diferente del que tenía al referirse a la litigiosidad de Paflagonio (τέχνην πεποιήται) en el v. 63.²⁷

Con ello, se pone en evidencia que la temática de la comedia *Caballeros* está dada por el enfrentamiento entre Paflagonio y el vendedor de morcillas, que se disputan la conquista de Demos. Con este objetivo, se produce un verdadero intercambio de amenazas y acusaciones entre los dos personajes, que permitirán descubrir las semejanzas y diferencias que los caracterizan. Es evidente que, en este juego de contraste que responde a presupuestos relativistas propios de la sofística,²⁸ Paflagonio es mostrado como un esclavo conocedor de las artimañas jurídicas y del contenido de las normas legales.²⁹ Incluso cuando el contenido de las denuncias muchas veces resulte cómico o carente de sustento en la realidad escénica o absurdo en sus alcances, es de destacar que siempre las iniciativas judiciales que invoca se condicen con el contexto fáctico que identifica. En ese sentido, las acusaciones se corresponden con los ilícitos identificados.

24 Vuelve a llamar la atención la insistencia en el adjetivo δεξιός (“diestro”), que aparece en los vv. 96 y 114, en dos frases sintácticamente idénticas que refuerzan las ventajas de consumir vino. Incluso la bebida contribuye, en una suerte de *gnóme* que se pone en boca de Demóstenes, a enriquecerse, ser exitosos y ganar juicios (νικῶσιν δίκας, v. 93).

25 Russo (1994 [1962]: 79).

26 Nos referimos a Lisicles, quien a su vez había reemplazado al vendedor de cáñamo, quien –según se entiende– es Éucrates de Melite.

27 Destaquemos que el propio Paflagonio, al descubrir que el contenido del oráculo se cumple, en el v. 1241 le pregunta a qué profesión (de nuevo *tékhnē*) se dedica.

28 CATAUDELLA (1934: 115).

29 Ya DE LUCA (2005: 43) pone énfasis en el empleo del aparato jurídico por parte de Paflagonio: “He exploits the city’s appreciation of justice to maintain his own standing in the city. He uses justice as a weapon against his enemies.”

Así, por ejemplo, en los vv. 278–279, Paflagonio acusa a su interlocutor de contrabando, utilizando el término técnico preciso de la acción que inicia: “Denuncio a este hombre por *éndeixis* y digo que exporta sopas para las trirremes de los peloponesios” (τουτονὶ τὸν ἄνδρ’ ἐγὼ ὕνδεικνυμι, καὶ φῆμι ἑξάγειν / ταῖσι Πελοποννησίων τριήρεσι ζωμεύματα). De acuerdo con lo que nos menciona el propio pasaje, se trata aquí de un procedimiento de *éndeixis*, que solía ser invocado en Atenas en contra de aquellos que, aun estando incapacitados, pretendían ejercitar derechos³⁰: en este caso, la coincidencia con otros testimonios confirma que la acción podía efectivamente iniciarse cuando se trataba de bienes comercializados con el enemigo.³¹ En un claro ejemplo de hiperbolización del derecho aplicable, la burla del pasaje no radica en una confusión jurídica sino en la naturaleza risible de la mercadería misma que se exporta (se trata de sopas). No resulta ocioso mostrar que, mediante la referencia indirecta (τουτονὶ τὸν ἄνδρ’, “a este hombre”), alejada de la segunda persona típica de la acusación, el personaje se dirige abiertamente al público de la pieza, en una actitud de clara búsqueda de su complicidad.

Poco después, se reitera su conocimiento tribunalicio con idénticas estrategias cuando inicia una verdadera acción de *phásis* en los vv. 300–302:

καί σε φαίνω τοῖς πρυτάνεσιν
ἀδεκατεύτους τῶν θεῶν ἱε-
ρὰς ἔχοντα κοιλίας.

Y te revelo ante los prítanis, porque tienes tripa sagrada de los dioses sin haber pagado el diezmo.³²

30 Cf. el comentario que hace SOMMERSTEIN (1981: 158) de este verso.

31 And. 2. 14. Cf. A. R. W. HARRISON (1971: 228–231).

32 Nos hemos ocupado en extenso de la *phásis* en *Acarnienses* y su importancia en el Capítulo III. Baste aquí retomar que esta acusación debía traducir, en términos cómicos, una acción frecuente en la época, especialmente vinculada con los botines de guerra y el diezmo que correspondía conceder a Atenea y a los otros dioses (Lys. 20.24, D. 24.120, 128). SOMMERSTEIN (1981: 159, n. 301–302) sostiene que “prosecutions for failing to tithe booty must have been frequent sequels to successful campaigns”. En cuanto a las versiones de los manuscritos, baste decir que no nos parece acertada la lectura de Ateneo, que lee φῆσω σε, porque de este modo el pasaje no es métricamente viable y pierde el sentido jurídico que resulta altamente significativo. La tradicional corrección de BENTLEY –seguida por SOMMERSTEIN (1981, *ad loc.*) y N. G. WILSON (2008, *ad loc.*)– nos parece acertada (σε φαίνω, “te revelo”, en lugar del futuro φανῶ σε, “te revelaré”, que propone PORSON), pues es claro que se trata de un acto de habla y, en este sentido, estaría jugando con la denuncia anterior en presente. Sin embargo, es dable notar que es común que la denuncia se produjera –con estos términos performativos– en cualquiera de los tiempos: cf. *Ach.* 819, 911.

Una vez más, el factor cómico de los versos está dado por el objeto involucrado en la denuncia –en este caso, una tripa sagrada–, y no por la naturaleza de la querella.³³

Este dominio en materia legal se afianza en otros pasajes, donde no hallamos referencias ya al proceso que se abre, sino al delito mismo. Así, en el v. 727, y después de haber sido atacado, menciona a través del verbo περιβρίζομαι, el término *hýbris* que como vimos puede revestir un significado jurídico específico adecuado en las circunstancias, ya que él es golpeado violentamente en numerosas oportunidades (vv. 257, 266 y 273, para tomar solamente algunos ejemplos).³⁴

En el v. 877, que los críticos han discutido en numerosas ocasiones,³⁵ Paflagonio le recuerda a Demos las cosas que ha hecho por él. Allí también parece estar haciendo referencia, un tanto indirecta, a la existencia de un proceso por prostitución, iniciado por Cleón: “Puse fin a los desgraciados, habiendo borrado a Gripo de los rollos” (ἔπαυσα τοὺς βινουμένους, τὸν Γρύπον ἐξαλείψας). No se menciona ni la acción ni el cargo, pero sí la pena, que es la “erosión de los rollos”, es decir, la exclusión de su inscripción en registros públicos derivada de la pérdida de derechos civiles (*atimía*) que sufrían los convictos.³⁶

Es notorio que el conocimiento que Paflagonio esgrime de la burocracia judicial no sólo lo lleva a efectuar demandas sólidas –aunque excesivas– desde los principios jurisdiccionales del sistema, sino que también le permite sortear hábilmente la ley para evitar a toda costa ser él mismo el acusado. Por ejemplo, afirma ayudar a la justicia alimentando a los jueces a través de denuncias tanto verdaderas como falsas (v. 256) y, por lo tanto, dándoles trabajo. En los vv. 258–265 el corifeo interpreta y da cuenta de los modos de su accionar:

33 Efectivamente, la acción, vinculada con la idea de “revelar” se relaciona con un determinado elemento material –que se da a conocer con su presencia al magistrado– (RUSCHENBUSCH [1968: 70–73]) y no tanto con la persona física del supuesto delincuente. Sin embargo, en los dos casos en que se menciona esta acción en *Acarnienses*, como vimos, advertimos que se “muestra” tanto el *corpus delicti* como a la persona. Aquí, de hecho, se revela primero a la persona en cuestión y luego al objeto que lleva consigo (cf. WALLACE [2003: 178–80]).

34 La voz pasiva en todas estas primeras personas que citamos está mostrando claramente cómo Paflagonio se sitúa en una posición de víctima frente a los ataques del morcillero. Sobre la noción de *hýbris* y sus alcances legales, consultar aquí también el estudio bibliográfico y las observaciones de MACDOWELL (1990a: 18–23).

35 MACDOWELL (1995: 109).

36 Sobre este pasaje, y la posible referencia a la aplicación por parte de Cleón de la ley que usará Esquines contra Timarco en el 346, consultar HUBBARD (2003: 92, punto 3.9 y nota 9). Se trata del único testimonio que nos ha quedado de este nombre, Γρύπος (con las distintas posibilidades que brindan los manuscritos), en las fuentes literarias y epigráficas (M. J. OSBORNE & BYRNE [1994: 97]).

ἐν δίκη γ', ἐπεὶ τὰ κοινὰ πρὶν λαχεῖν κατεσθίεις,
 κάποσυκάξεις πιέζων τοὺς ὑπευθύνους σκοπῶν
 ὅστις αὐτῶν ὠμός ἐστιν ἢ πέπων ἢ μὴ πέπων·
 καὶ σκοπεῖς γε τῶν πολιτῶν ὅστις ἐστὶν ἀμνοκῶν,
 πλούσιος καὶ μὴ πονηρὸς καὶ τρέμων τὰ πράγματα.
 καὶν τιν' αὐτῶν γνῶς ἀπράγμον' ὄντα καὶ κεχρηότα,
 καταγαγὼν ἐκ Χερρονήσου, διαβαλὼν ἀγκυρίσας,
 εἴτ' ἀποστρέψας τὸν ὦμον αὐτὸν ἐνεκολήβασας.

Y de modo justo, porque te comes los bienes comunes antes de que te toque el sorteo, y eliges a los magistrados que pasen por auditoría apretándolos para ver cuál está verde o maduro o no maduro; y ves cuál de los ciudadanos es una ovejita, rico y no malvado y temeroso de los asuntos jurídicos. Y si conoces a alguno de esos a quien no le gustan esos asuntos y es torpe, lo traes desde el Queroneso, lo injurias tomándolo de la cintura y después le das vuelta y le pones el pie en el hombro.

Una vez más la configuración del personaje de Paflagonio se produce en antítesis con respecto al resto. Frente a los ciudadanos que no son malvados (μὴ πονηρὸς) ni litigiosos (τρέμων τὰ πράγματα, ἀπράγμον' ὄντα), el esclavo de Demos se presenta con características contrarias. Así, si la corrupción en Atenas constituía un delito,³⁷ Paflagonio se ocupa de pedir sobornos para no juzgar a los magistrados que, habiendo cometido ilegalidades, terminan el ejercicio de sus funciones (κάποσυκάξεις πιέζων τοὺς ὑπευθύνους σκοπῶν..., v. 259).³⁸

Por un lado, esta actitud nos vuelve a demostrar su capacidad litigiosa para iniciarle acciones judiciales a los oficiales atenienses; por el otro, y aunque moralmente reprochable, es interesante su habilidad para sobornar a quienes, a su vez, defraudaron a lo largo de su labor pública. En este sentido, no sería él quien perjudica en forma directa a la *pólis*, sino que se apropia de recursos ya obtenidos ilegítimamente por otros.³⁹

Además, queda claro también que el personaje obtiene beneficios considerables a partir de los fondos de la ciudad sin siquiera ser un oficial público (v. 258), de modo que sus actividades, al quedar fuera de las *eúthynai* –procedimientos de control por los que todo magistrado debía pasar al terminar su labor–, le harían, en todo caso, recibir una sanción mucho menos grave que la que se impone a quienes ejercen car-

37 Ver MACDOWELL (1983b), HARVEY (1985) Y TAYLOR (2001) sobre la temática del soborno y su penalización en Atenas.

38 La *eúthyna* era la principal investigación que se llevaba adelante para evaluar la conducta de un oficial público en Atenas (MACDOWELL [1978: 170–172]). Sobre los documentos preservados y su relación con estos procesos a los magistrados salientes, ver J. DAVIES (1994).

39 Podría señalarse que, de algún modo, el perjuicio de la ciudad es indirecto, puesto que evita que sean juzgados quienes deberían serlo.

gos en la ciudad.⁴⁰ Esto muestra, de manera indirecta, de qué modo procede para que acciones ilegales no desemboquen fácilmente en una demanda ante las cortes.⁴¹ Pero la ingeniosa litigiosidad de Paflagonio no se limita a estas estrategias de ataque. En cuanto a sus apelaciones judiciales, permanentemente vemos que se dirige a los jueces con una invocación que se extiende a lo largo de un verso completo (“Oh, ancianos jueces, compañeros de fraternidad del Tres Óbolos”, ὦ γέροντες ἡλιασταί, φράτερες Τριωβόλου, v. 255)⁴² e incluso en una ocasión (vv. 267–268) menciona su voluntad –basada en lo que es justo (δίκαιον)– de construirles un monumento en honor a su valentía (ἀνδρείας χάριν). La manipulación retórica es una constante en él.

Una de las características del discurso de Paflagonio, y tal vez del éxito de la comedia al momento de su estreno, radica en mostrar al público la figura de Cleón que ellos mismos ya conocen. La coherencia entre la imagen brindada y los presupuestos conocidos por los espectadores es total, y gran parte de las actitudes o referencias del personaje están apuntando directamente a verdades fácticas que podemos comprobar por otros testimonios antiguos. Tal es el caso de los vv. 923–926, en los que Paflagonio propone incluir al morcillero dentro del listado de aquellos que tienen más dinero, para forzarlo así al pago de mayores impuestos:

δώσεις ἐμοὶ καλὴν δίκην,
 ἱποῦμενος ταῖς ἐσφοραῖς.
 ἐγὼ γὰρ ἐς τοὺς πλουσίους
 σπεύσω σ' ὅπως ἂν ἐγγραφῇς.

Me vas a pagar una buena pena, acuciado por las tasas de la guerra. Porque yo mismo me dispongo a registrarte con los ricos.

40 Coincidimos con EDMUNDS (1987: 16) en que el robo de fondos públicos parece constituir la acusación más grave contra Cleón en la obra: sin embargo, no hallamos pasajes en los que se lo “denuncia judicialmente” en escena. Aquí hay que notar que el sistema ateniense no funcionaba con nuestra lógica, y era común que se iniciaran acciones judiciales por enemistades personales, de modo que el cargo y la ley invocada en su violación en numerosas ocasiones sólo constituían un motivo circunstancial para llevar a un adversario, personal o político, a los estrados de los tribunales y, por ende, a la difamación pública.

41 Resulta llamativo que, en vez de proferir acusaciones legales como hace el propio Paflagonio/Cleón, el corifeo que describe estas actitudes sólo puede asemejar sus actos a un ejercicio de violencia física, sin connotaciones jurídicas. El demagogo actúa como un verdadero luchador que sabe bien cómo neutralizar a su enemigo: sólo es capaz de cerrar su crítica con un reproche ético y una metáfora pugilística (vv. 262–263).

42 Sobre esta expresión y su valor para determinar las estructuras de reciprocidad e igualdad entre los compañeros jueces, ORFANOS (2006: 36–37).

Estas referencias sobre las *eisphorai*, que apuntan a prácticas existentes en el contexto ateniense,⁴³ deben ser complementadas con la inclusión en la comedia de palabras concretas de Cleón que el público debía seguramente atribuirle. Pueden rastrearse algunas semejanzas entre los vv. 395–396 (“No os temo mientras esté vivo el Consejo y Demos esté sentado con cara de estúpido”, οὐ δέδοιχ’ ὑμᾶς, ἕως ἂν ζῇ τὸ βουλευτήριον / καὶ τὸ τοῦ Δήμου πρόσωπον μακκοῦ καθήμενον) y el vocabulario que el propio Tucídides atribuye a Cleón en 3.38.7 (“muy esclavizados por el placer del oído y más parecidos a espectadores sentados de sofistas que a integrantes del Consejo sobre la ciudad”, ἀπλῶς τε ἀκοῆς ἡδονῇ ἡσώμενοι καὶ σοφιστῶν θεαταῖς ἐοικότες καθήμενοις μᾶλλον ἢ περὶ πόλεως βουλευομένοις).⁴⁴ Por lo demás, advertimos también los ecos del v. 350 (“es capaz de hablar”, δυνατὸς εἶναι λέγειν) en el pasaje de 3.38.6 (“Y sobre todo cada uno quiere ser capaz de hablar”, καὶ μάλιστα μὲν αὐτὸς εἰπεῖν ἕκαστος βουλόμενος δύνασθαι).⁴⁵

Esta semejanza en léxico e intención entre los pasajes de Aristófanes y Tucídides nos demuestra no sólo la posibilidad de que el Cleón histórico hubiera pronunciado un discurso parecido, sino el hecho de que –y en consecuencia directa de eso– el comediógrafo perfilaba en escena una imagen del demagogo fundada en una percepción compartida con la audiencia.⁴⁶ ¿En dónde radica, entonces, el efecto cómico de la pieza? Creemos que, precisamente, en la identificación (y a su vez el contraste) que se evidencia entre esta representación dramática de Cleón y el personaje grotesco del vendedor de morcillas. Como sostiene el propio Paflagonio en una de las citas que discutimos, su propio poder sólo puede extenderse mientras exista el Consejo:⁴⁷ la lógica

43 Sobre este término, consultar S. C. TODD (1993: 372). Se trataba de unos impuestos en tiempos de guerra que se habían fijado en el año 428, según nos lo confirma, por ejemplo, el historiador Tucídides (3.19.1): por lo demás, esta idea de la proporcionalidad entre la tasa establecida y el nivel de riqueza es un dato que nos aporta, para el siglo IV, la oratoria (D. 27.7).

44 Se trata, obviamente, de una semejanza léxica y de estructuras, pues hay una diferencia clara en cuanto al contenido de ambos pasajes: mientras Cleón critica la credulidad del público, Paflagonio expresa satisfacción por ella, porque asegura su perpetuación en el poder.

45 Es notorio, además de significativo, que más adelante en la obra (vv. 1111–1120) los caballeros le hagan a Demos un reproche (vinculado con la adulación por parte de los políticos) semejante al que Paflagonio esgrime contra el morcillero aquí, según lo señala GOMME (1969: 305–6).

46 No sólo las palabras son significativas para que el público reconociera a la figura del demagogo. La asimilación, por supuesto, debió de haberse basado también en gestos, actitudes, en detalles de apariencia –quizás la vestimenta (cf. [Arist.] *Ath. Pol.* 28.3) y el tono de voz.

47 Recordemos, precisamente, que como dijimos en los capítulos precedentes el Consejo (*Boulé*) es el espacio extra-dramático por excelencia en la obra, teniendo en cuenta que allí se desarrolló el fallido intento de acusación de Cleón contra Aristófanes. Como veremos, el gran enfrentamiento discursivo entre el morcillero y Paflagonio ocurrirá en la *Boulé*, también lejos de la vista del público.

de subversión propia de la comedia hace que, con toda su habilidad y sus engaños, y aun existiendo un sistema jurídico, el vendedor de cueros no pueda sin embargo hacer frente a su advenedizo oponente.

3. El imitador del litigante: el morcillero

Queda claro desde un principio que el morcillero –típico *alazón* cómico–⁴⁸ tiene pocas luces y resulta corto de entendederas. Cuando el esclavo Demóstenes, al intentar convencerlo de su predestinación al triunfo, le recuerda que está bendecido por las divinidades y le pide que mire a Caria con un ojo y a Cartago con el otro, el vendedor sólo puede captar el sentido literal de la frase: “Seré bendecido, si tuerzo el cuello” (εὐδαιμονήσω δ’, εἰ διαστραφήσομαι, v. 175).

El propio Demóstenes, quien lo insta a desafiar a Paflagonio, no tarda en advertir su estupidez y hacérsela notar de modo explícito: mediante el vocativo “Oh, tonto” (ὦ μῶρε, v. 162) lo increpa,⁴⁹ luego de que el propio morcillero se diera cuenta de que se están burlando de él (“¿pero te ríes de mí?”, ἀλλὰ καταγελᾷς; –v. 161–). La falta de comprensión del sorprendido comerciante queda relevada, asimismo, cuando no entiende el mensaje oracular (vv. 202 y 204). La idea de que se le debe “enseñar” su contenido se repite en dos pasajes: el propio Nicias insta a su compañero a *enseñarle* el sentido del oráculo (vv. 152–153) y el mismo morcillero exige después –usando el mismo verbo– que le expliquen su significado (v. 202).

Sus habilidades como orador tribunalicio son mínimas, y sólo supera los escollos que plantea su contrincante mediante respuestas inesperadas que descolocan a Paflagonio. Su gran triunfo retórico,⁵⁰ en el contexto de la *Boulé*, ocurre fuera de escena (como se describe especialmente en los vv. 667–82), y allí el relato de lo sucedido en primera persona –luego de los cantos corales, a partir del v. 615– nos da la pauta de que sus estrategias para la victoria no se basaron ni en acusaciones judiciales ni en un lenguaje elocuente.⁵¹ Cuando el coro le pide que explique su triunfo, se hace notar que

48 Como lo define WHITMAN (1964: 92–96).

49 Se trata de un insulto de bajo registro entre los posibles vocativos que presenta el léxico griego (DICKEY [1996: 168]).

50 Como se sugiere en el juego de palabras que plantea, justo antes de la estrofa, con el nombre Nicóbulo (“el que triunfa en el Consejo”) en el v. 615.

51 Llamativamente todo este relato que describe el enfrentamiento que tuvo lugar en el espacio extra-dramático constituye “the fullest comic description of a meeting of the Council”; cf. MACDOWELL (1995: 101). Teniendo en cuenta que en dicho lugar se enfrentaron Cleón y el propio Aristófanes en la célebre denuncia por *eisangelía* (cf. Capítulo II) no creemos que su mención (especialmente en función del final de la obra) sea azarosa.

sus hechos han superado con creces sus palabras (vv. 617–618): “Tú que dices cosas bellas y que has hecho todavía mucho más que tus discursos” (ὦ καλὰ λέγων, πολὺ δ’ ἀ-/μείνον’ ἔτι τῶν λόγων / ἐργασάμεν’ ...)

Cuando el morcillero nos narra el agón extra-escénico, advertimos precisamente que no vence por su capacidad discursiva sino por la mera mención de una reflexión cotidiana a la que recurre para “comprar” a su audiencia. Frente a Cleón, quien presentaba discursos avasallantes y sumamente persuasivos (“Y adentro él estalló en discursos altisonantes, haciendo conjuros” ὁ δ’ ἄρ’ ἔνδον ἐλασίβροντ’ ἀναρρηγνὺς ἔπη / τερατευόμενος..., vv. 626–627; “diciendo cosas muy persuasivas”, λέγων / πιθανώταθ’, vv. 628–629), el morcillero reconoce haber pronunciado tan sólo una frase sencilla para ganarse la atención de todos (vv. 644–645): “Desde que la guerra explotó entre nosotros, nunca vi más baratas las sardinas” (ἐξ οὗ γὰρ ἡμῖν ὁ πόλεμος κατερράγη, / οὐπώποτ’ ἀφύας εἶδον ἀξιωτέρας).

Una alusión –aparentemente vulgar– de carácter económico (pero verdadera) lo hace vencedor frente a la pulida pero falsa argumentación de Paflagonio. Al eliminar a Paflagonio del Consejo por argumentaciones burdas, lo que en realidad se destruye es la propia idea de justicia que la institución representa.⁵²

Comparado con la litigiosidad de Paflagonio, el morcillero desconoce los resortes jurídicos y su perfil forense es débil, a tal punto que cuando se sugiere hacer una asamblea para que Demos opte por aquel que prefiere,⁵³ rechaza sistemáticamente celebrarla en la Pnix (v. 749): es obvio que, entre los espacios de la *pólis*, el vendedor de morcillas se siente cómodo únicamente en el ágora. Su nombre, Agorácrito, que tan sólo se revela en el v. 1257, viene precisamente de sus experiencias en las disputas

52 Luego de analizar en detalle el relato de la victoria del morcillero en el Consejo, DE LUCA (2005: 38) concluye: “In ridding the Senate of Paphlagon, the sausage-seller rids it of injustice, but the price was high. Justice –even Paphlagon’s version of it– and the Senate itself have been eliminated. The change that the sausage-seller provides is from bad to worse. Paphlagon was bad, but the sausage-seller is worse, for although Paphlagon misuses justice, at least he keeps the idea of justice and the deliberation this idea requires”. Esta afectación de la justicia, de todos modos, es inevitable: no responder habría significado ser acusado de un cargo falso solamente por el hecho de que Paflagonio era más persuasivo que él.

53 Es habitual en toda la obra la metáfora del demagogo como amante del pueblo (TAILLARDAT [1962: 401]). “In *Knights* political oratory is a lewd orgy and the demos loves it (...) Orators are the worst of the lot: for them *kinaideia* is not only an occupational hazard (as in Plato) but a professional requirement (...) To be a politician is to be a liar and a thief but also a pathic (...) Orators are by occupation *binoumenoi*, those who are fucked” (WOHL [2002: 83–4]). Los orígenes de estas consideraciones se perciben ya en los mismos discursos de Pericles (MONOSON [1994]) o, con mayor claridad, de Cleón (CONNOR [1971: 96–108]). Acerca de la red cómica de sentidos que une la figura del político con la del amante, ver RUFFELL (2011: 209–211).

del mercado; sin embargo, a lo largo de la trama, el espacio del ágora se entiende en la alusión cómica no como el lugar propio de los oradores públicos, sino tan sólo del comercio de bienes.⁵⁴

Es fácil de ver que las acusaciones judiciales del morcillero son bien escasas y, en su mayoría, desprovistas de sustento.⁵⁵ En el v. 368, por ejemplo, acusa a su con-
tendiente del cargo de *cobardía* (“te denunciaré por cobardía”, δῶξομαί σε δειλίας), ofensa cuya existencia tenemos confusamente testimoniada en el derecho ático y que parece no tener base aplicada a la actitud de Cleón.⁵⁶ Este último punto, en realidad, no debe sorprender si tenemos en cuenta, como ya adelantamos, que en la Atenas clásica gran parte del sistema judicial se fundaba en acusaciones imprecisas destinadas, cuanto menos, a traducir ante los tribunales enfrentamientos que preexistían a las disputas. Y si es posible pensar que la *deilia* no constituía un término técnico para indicar un comportamiento ilícito, advertiremos que el morcillero hace un empleo laxo y coloquial de términos que no encontraríamos en los prolijos conocimientos forenses de Paflagonio.

Al referirse, unos versos más adelante, al escándalo de Potidea,⁵⁷ el morcillero no efectúa ninguna acusación y bien podría hacerlo sabiendo que Cleón obtuvo diez

54 Es obvio que ambos sentidos coexisten en el espacio público del ágora: “...the Athenian going to buy goods (*agorazein*) here might say he was going to the Agora, no less than he was attending a political meeting” (H. A. THOMPSON & WYCHERLEY [1972: 170]). Sobre su importancia como espacio físico y social dentro de la ciudad, ver MILLETT (1998).

55 Es por ello que, a diferencia de lo visto respecto de Diceópolis en el capítulo anterior, resulta muy difícil seguir la interpretación de RUFFELL (2002: 150) cuando propone identificar al morcillero con el propio Aristófanes. Es cierto que el poeta suele alinearse con los héroes cómicos victoriosos (cf. RECKFORD [1987: 119–120]), pero en este caso esa asimilación no parece factible, salvo en lo que podremos decir al final de este capítulo respecto de la vuelta de tuerca que se da en la clausura de la pieza.

56 Llamativamente, el coro dirá poco después que Paflagonio es un “cobarde” en un contexto que no podemos identificar como jurídico (v. 390). Sobre las complicaciones que se derivan de los testimonios de la oratoria en que se refiere dicha acción, ver CAILLEMER (1892b). El propio SOMMERSTEIN (1981: 163) señala que no se trata de ninguna de las tres ofensas militares específicas de las que tenemos conocimiento: evadir el servicio militar, desertar de las filas del ejército, y arrojar el escudo. A. R. W. HARRISON (1971: 32) reconocía la existencia de cinco acciones públicas distintas vinculadas con delitos propios del ámbito castrense; S. C. TODD (1993: 106), sin embargo, sostiene que la *graphé deilias* no está mencionada en Aeschin. 3. 175.

57 Esta localidad había sido sitiada por los atenienses durante más de dos años, tal como nos confirma Thuc. 2.70. Luego de su rendición en 429, Cleón estuvo aparentemente involucrado en algún posible pedido de soborno o bien en quedarse con parte del botín enviado. Sobre este tema, ver la lectura de ROBERTS (1982: 34–36).

talentos gracias a la rendición de la ciudad (σὲ δ' ἐκ Ποτειδαίας ἔχοντ' εὖ οἶδα δέκα τάλαντα, v. 438).⁵⁸ La contraposición entre ambos personajes se expresa en la rapidez con que Paflagonio responde retóricamente, aprovechando la ocasión no sólo para sobornarlo (v. 439), sino para acusarlo él mismo a continuación (vv. 442–443): “Enfrentarás cuatro acciones públicas (*graphai*) por <corrupción> por la suma de cien talentos” (φεύξει γραφὰς <δωροδοκίας> / ἑκατονταλάντους τέτταρας). Si bien existen problemas de transmisión textual en el pasaje, las conjeturas expuestas por los editores resultan coherente con nuestros conocimientos legales del sistema ático: se le iniciarán al insolente vendedor cuatro acciones de carácter público. Las dificultades para completar la laguna reponiendo el cobro de sobornos como cargo de las acusaciones no impiden advertir que el número de acciones y la multa propuesta parecen ser compatibles con los testimonios que tenemos de la época para delitos como el soborno o el hurto, en los que se imponía una multa consistente en diez veces la suma obtenida ilegalmente.⁵⁹

Es significativo que la respuesta del morcillero, una vez más, sea jurídicamente insostenible aunque cómicamente eficaz en su exageración: “Y tú (enfrentarás) veinte (acciones públicas) por el cargo de evasión de servicio militar y de más de mil por el cargo de hurto” (σὺ δ' ἀστρατείας γ' εἴκοσιν, / κλοπῆς δὲ πλεῖν ἢ χιλίας, vv. 444–445). Propone iniciar (aunque el término técnico de la defensa en juicio –“te defenderás”, φεύξει– ni siquiera es mencionado y hay que reponerlo de la intervención de Paflagonio) veinte acusaciones por el cargo de evasión del servicio militar –una vez más refiriéndose a un delito castrense, complejamente registrado–⁶⁰ y “más de mil” por robo: la imprecisión y la hipérbole nos permiten leer estos términos no como una demanda formal, sino como la imitación cómica del estilo de Cleón/Paflagonio.

Una lectura atenta de este pasaje permite concluir que la imitación discursiva es recurrente en la obra.⁶¹ El morcillero copia, sistemáticamente, a su adversario, no sólo en los términos que éste usa en escena, sino incluso en sus famosos discursos públicos. Así, si antes advertimos las semejanzas y ecos entre las expresiones de Paflagonio

58 SOMMERSTEIN (1981: 166–167) incluso establece que puede ser que de hecho Cleón mismo sea quien haya denunciado a quienes sobornaron a los generales: si este fuera el caso, vemos que “the same charge is now (nonsensically) being turned against him”. No advertimos, sin embargo, que se trate de una acusación judicial.

59 Cf. MEIER & SCHÖMANN (1824: 454–456).

60 Esta ofensa tampoco está exenta de discusiones. No tenemos atestiguado que Cleón hubiera incurrido en esta violación, aunque estamos convencidos de que –si así hubiese sido– tendríamos mayores referencias a su delito en la comedia aristofánica. A la luz del siguiente cargo, nos parece más coherente interpretar esto como una nueva acusación desprovista de sentido por parte del morcillero.

61 Cf. nuestro trabajo en BUIS (2005).

y las que nos transmite la historiografía,⁶² no debe asombrarnos que las palabras que escuchamos del morcillero en los vv. 834–835 (“Tomaste en soborno de Mitilene más de cuarenta minas”, δωροδοκήσαντ’ ἐκ Μυτιλήνης / πλεῖν ἢ μνᾶς τετταράκοντα) recuerden las que, según Tucídides, esgrime Cleón contra Diodoto en el mismo pasaje de su comentario, al referirse al poder retórico de su adversario y al sugerir que fue sobornado para convencer a todos con elaborados sofismas (3.38.2).

La imitación, por cierto, sumada a la falta de pericia propia, produce un personaje sin duda grotesco. Por ejemplo, durante la escena en que Paflagonio reconoce ser un ladrón (v. 296), la respuesta del morcillero, en lugar de introducir una querrela (como hace su contrincante en otros pasajes que hemos visto), consiste en confesar que él también lo es, y con agravantes: se complace en narrar de qué manera robó delante de testigos y, para colmo, cómo negó haberlo hecho, incluso estando bajo juramento (vv. 297–298): “Por Hermes del ágora, puedo incluso (hurtar) y negarlo bajo juramento frente a quienes me vean” (νῆ τὸν Ἑρμῆν τὸν ἀγοραῖον, / κάπιορκῶ γε βλέπόντων).⁶³

En una de las pocas ocasiones, durante la obra, en que el morcillero expone ante Demos las malas acciones de Paflagonio (v. 823: “habiendo hecho muchas cosas perversas”, πλεῖστα πανοῦργα δεδρακώς), menciona no sólo sus actos ilegales respecto de los magistrados salientes, sino también su uso fraudulento de los fondos públicos (vv. 824–827), y sin embargo tampoco introduce demandas. Por el contrario, es el político quien en el verso siguiente lo acusa al morcillero de robo y menciona incluso –para mayores datos– el monto de la multa (vv. 828–829): “No te vas a alegrar de esto, sino que yo mismo te voy a arrebatar las treinta mil dracmas a tí que robas” (οὐ χαιρήσεις, ἀλλὰ σε κλέπτωνθ’ / αἰρήσω ’ γὼ τρεῖς μυριάδας).

El ataque, para Paflagonio, parece ser la mejor defensa. En forma similar, cuando el vendedor de cueros reconoce –*motu proprio*– haberse quedado con el dinero de las arcas públicas, el morcillero de vuelta se queda callado y, por si fuera poco, admira su actitud y propone imitarlo: “Y yo haré para ti lo mismo” (κάγὼ γὰρ τοῦτό σε δράσω, v. 777). El mismo artificio de la imitación se reitera en el v. 889 cuando el mercader del ágora asume expresamente que utiliza los mismos métodos que su oponente: “Tomo prestados tus métodos, como sandalias” (τοῖσιν τρόποις τοῖς σοῖσιν ὥσπερ βλαυτίοισι χρώμαι).

62 Que, en rigor de verdad, no sería estrictamente una “copia” puesto que Paflagonio es Cleón en la lógica de la pieza.

63 Acerca del delito de hurto en Atenas, cf. D. COHEN (1983). Sin embargo, su monografía en ningún momento hace referencia a *Caballeros*, a pesar de la trascendencia de las distintas acusaciones de robo que aparecen en la obra. Sobre las acciones judiciales que podían derivarse de la comisión de un hurto, ver MONETTI (1991) y (2001).

También la treta se repite en los vv. 411–414, en los que vuelve a resultar obvio que no es en el campo del manejo jurídico que el morcillero parece superar a Paflagonio, sino en el terreno de la agresión física y de la viveza:⁶⁴

ἔγωγε νῆ τοὺς κονδύλους, οὓς πολλὰ δὴ ’πὶ πολλοῖς
 ἦνεσχόμην ἐκ παιδίου, μαχαιρίδων τε πληγὰς,
 ὑπερβαλεῖσθαι σ’ οἶομαι τούτοισιν· ἢ μάτην γ’ ἂν
 ἀπομαγδαλιάς σιτούμενος τοσοῦτος ἐκτραφείην.

Y yo, por estos puños con los que aguanté muchas veces y frente a muchos desde chico, y por los golpes de los cuchillos de cocinero, creo que voy a superarte en estas cosas; o si no, fue en vano que creciera tanto alimentado con bolas de pan.

Las declaraciones del morcillero se condicen con la imagen cómica que representa el personaje. Así, frente a una serie de argumentos aparentemente racionales de Paflagonio en lo que se refiere a los oráculos (sólo burlescos por el uso de ciertas interpretaciones exageradas), se alzan los contenidos disparatados de los textos que recita el morcillero; en un juego de paralelismos y reiteraciones que reproduce una yuxtaposición de circunstanciales de tema, se distingue esta diferencia. Ambos mencionan, inicialmente, que sus oráculos se refieren a Atenas (vv. 1005 y 1007) y luego que abarcan a Demos y al emisor mismo (vv. 1006 y 1010), pero mientras que los que cita Paflagonio se refieren a Pilos y a todos los asuntos públicos, los del comerciante del ágora incluyen tópicos tan diversos y risibles como la sopa de lentejas o la caballa fresca.⁶⁵

Una burla similar, vinculada con nociones gastronómicas, puede verse también luego de que el *alter ego* de Cleón afirma que iniciará su acción de *éndeixis*. Repitiendo la estructura sintáctica, aunque de nuevo sin mencionar el único término estrictamente jurídico de la acusación (“te denuncio mediante *éndeixis*”, ἐνδείκνυμι), el morcillero demanda a su interlocutor por entrar en el Pritaneo con un estómago

64 Podría decirse que esto es típico del héroe aristofánico: no obstante, a diferencia de lo que sucede con los protagonistas en el resto de las piezas conservadas de la comedia antigua, el morcillero carece de un plan propio (es impulsado por los propios esclavos) y parece vencer más por casualidad (y por el rechazo a su contrincante) que por méritos propios. Creemos que, en parte, el éxito de la obra se basa en este recurso de comicidad.

65 En este punto, el propio morcillero consigue burlarse de su rival a partir de estas referencias alimenticias, desmantelando con alusiones del mundo cotidiano el elaborado discurso jurídico de Paflagonio. Sobre las metáforas de la comida y el uso de las referencias alimenticias en la obra, así como sobre la idea del “ágora cómica”, ver WILKINS (1997) y (2000: 179–201). Sobre los alcances políticos de estas alusiones, DAVIDSON (1995).

vacío y salir con uno lleno (vv. 280–281). Si creemos descifrar aquí el sentido de esta alusión en el hecho de que Cleón había sido honrado tras la victoria de Esfacteria con la posibilidad de comer gratis en el Pritaneo, como solía ocurrir con los ganadores de los festivales atléticos,⁶⁶ es evidente que la demanda judicial carece de todo sentido.

La conducta del morcillero es repetitiva y se basa en su comprensión del mundo meramente lineal y visceral. Cuando Paflagonio insiste en ir al Consejo para denunciar la conspiración en su contra (vv. 475–476), basta que haga una mención a la maquinación de los beocios,⁶⁷ utilizando el participio συντυρούμενα, “enquesado, con las manos juntas en el queso”,⁶⁸ para que su interlocutor disminuya una vez más la tensión con una pregunta que denota, en un juego de palabras, su comprensión estrictamente literal del caso: “¿Y cuán caro está el queso en Beocia?” (πῶς οὖν ὁ τυρὸς ἐν Βοιωτοῖς ὄντιος;, v. 480).

4. La imitación del derecho como recurso humorístico

Varias/os autoras/es han intentado volver en tiempos recientes sobre las razones que llevaron a que la imagen de Cleón no resultara tan afectada luego de la puesta en escena de *Caballeros*, al punto de ser designado *strategós* poco tiempo después. Desde quienes sostienen que el propio Paflagonio (así como ocurría con los esclavos Nicias y Demóstenes) remitía en su figura no sólo al demagogo sino a todos los políticos corruptos –de modo que Cleón no debía sentirse particularmente afectado–,⁶⁹ hasta la lectura más social que trata de ver en el *onomastí komoideín* la construcción sobre el escenario de un Cleón cómico –diferente del político real– para encauzar las críticas y provocar risa,⁷⁰ las posiciones han sido variadas.⁷¹

66 SOMMERSTEIN (1981: 158) Sobre las invitaciones al Pritaneo como honor concedido por la *pólis* a extranjeros y ciudadanos, cf. M. J. OSBORNE (1981) y SPITZER (1994).

67 De nuevo alude a un hecho que se sustenta en la realidad histórica: se refiere a las negociaciones de los enemigos de Cleón con los beocios para llevarlos a apoyar a los atenienses en la guerra (Thuc. 4.76.1–3).

68 El término es de imposible traducción. También lo usará con este sentido el orador Demóstenes en 19.295; es claro que en el término se perciben los ecos del sustantivo τυρός, “queso”.

69 Cf. HENDERSON (2003: 72).

70 STARK (2004: 305 *et seq.*), quien habla de la risa asimétrica para explicar por qué la audiencia del espectáculo cómico no podía reírse de un conciudadano; a través de esta “desnaturalización” escénica, se construye un blanco legítimo de ataques verbales.

71 Así, retomamos la tesis de SOMMERSTEIN (1997b: 64–68) y (1998b) quien sostiene que quizás desde el 440 en adelante el público del teatro no era representativo del cuerpo de ciudadanos, sino que estaba integrado mayormente por quienes eran los más educados y ricos; desde esta pers-

Opinamos que, en el caso particular de *Caballeros*, la explicación puede encontrar un nuevo sustento en la variable –poco analizada en esta comedia– de la originalidad: la *mimesis*, pues, se transforma en una clave de lectura fundamental. En efecto, la imitación de las acciones de Paflagonio por parte del morcillero se ubica en el centro de los mecanismos humorísticos de la comedia y es resaltada por el propio texto. La reiteración de conductas se convierte en una suerte de técnica cómica de aprendizaje destinada a brindar las herramientas necesarias para convertirse en político.

El propio Paflagonio se dirige al comerciante para hacerle notar su “plagio” cuando afirma: “Y eres sabio con las cosas de otro” (ἀλλότρια τοίνυν σοφίζει, v. 299). No debe sorprendernos, entonces, que el verbo *sophízomai* que aparece en esa acusación de *mimesis* sea, por cierto, el mismo que el propio Aristófanes reservará en *Nubes* a aquellos que resultan sabios por sus ideas novedosas (“soy sabio siempre introduciendo ideas nuevas”, ἀεὶ καινὰς ἰδέας ἐσφέρων σοφίζομαι, *Nu.* 547). La oposición entre el v. 299 y esta cita de *Nubes* es evidente: frente a una segunda persona vinculada con la adquisición de “sabiduría” a partir de la repetición, la primera persona rescata la *sophía* que surge de las cosas nuevas.⁷² De este modo, Paflagonio parece defender su inventiva frente a un adversario improvisado y queda colocado –de manera ridícula– en una posición de defensa semejante a la que el propio Aristófanes había logrado construir para sí en *Acarnienses* sobre la base de su “originalidad”.

Una nueva semejanza entre la posición que ocupaba antes el comediógrafo y la que ahora se le presenta a Paflagonio, llamativamente, se vislumbra en los vv. 810–813 de la comedia, en los que el vendedor de cueros se defiende ante las acusaciones del morcillero:

οὐκ οὐκ δεινὸν ταυτί σε λέγειν δῆτ' ἔστ' ἐμὲ καὶ διαβάλλειν
πρὸς Ἀθηναίους καὶ τὸν δῆμον, πεποικῶτα πλείονα χρηστά,
νῆ τὴν Δήμητρα, Θεμιστοκλέους πολλῶ περὶ τὴν πόλιν ἤδη;

¿No es de verdad terrible que tú hables de mí así y que me injuries ante los atenienses y el pueblo, a mí que ya hice muchas más cosas útiles por la ciudad, por Deméter, que Temístocles?

Muchos de los términos y expresiones incluidos aquí en boca del demagogo recuerdan otros pasajes de la comediografía antigua –fundamentalmente de *Acarnien-*

pectiva, su opinión es que aquellos que celebraron la puesta en escena de *Caballeros* no eran estrictamente los que vitoreaban a Cleón en la Pnix.

⁷² BYL (2010: 53) ha identificado la insistencia en el campo semántico de la *sophía* a lo largo de la obra. Sobre la importancia del término en toda la comediografía aristofánica puede consultarse LÓPEZ FÉREZ (2014).

ses, representada en escena el año anterior– en que el propio Aristófanes se defendía ante Cleón. Así, el infinitivo “injuriar” (διαβάλλειν), a través del cual Paflagonio identifica la acción del morcillero en su contra, nos hace recordar las formas del verbo que, en *Acarnienses* (vv. 380 y 502), describían las calumnias de Cleón contra el propio dramaturgo. La alusión a que su interlocutor menciona cosas terribles (δεινὸν ... λέγειν), reproduce la defensa del mismo Aristófanes –a través de “su” *alter ego*, Diceópolis– frente a la audiencia: “Yo diré cosas terribles pero justas” (ἐγὼ δὲ λέξω δεινὰ μὲν, δίκαια δέ, *Ach.* 501). A su vez, la realización de acciones útiles “para la ciudad” (περὶ τὴν πόλιν) nos remite a *Ach.* 663, en el que se reiteraba la misma estructura, en boca del coro, para oponer a Aristófanes y Cleón.⁷³

Algunas diferencias son patentes entre ambos pasajes: por un lado, mientras en *Acarnienses* el poeta se defendía por haber sido acusado de hablar mal ante los extranjeros (vv. 502–503), aquí Paflagonio menciona que es ultrajado “ante los atenienses y el pueblo”, lo cual implica una contraposición esencial entre las instancias frente a las cuales corresponde rendir cuentas. Por lo demás, si la defensa del propio Aristófanes respondía a una acusación real, con fundamento en el anclaje externo de la obra, aquí estamos frente a un enfrentamiento enteramente ficcional, donde nada termina siendo más grave porque la propia comedia se cierra sin efectos posteriores.

Postulamos que, sobre todo a partir de esta última *variatio*, el efecto cómico es evidente: haciendo referencia inmediata a sus propias palabras en *Acarnienses*, Aristófanes pone aquí, en boca de Paflagonio, una estrategia defensiva que resulta risible y que se funda, paradójicamente, en patrones muy semejantes a la que unos meses antes había colocado en el discurso de Diceópolis y en las palabras del coro: como si se tratara de una venganza literaria o, mejor, de un caso de justicia poética, ahora Paflagonio sufre en la ficción de *Caballeros* lo que el propio Aristófanes experimentó al ser atacado injustamente por Cleón.

Por supuesto, no queremos decir con todo ello que el comediógrafo haya querido equiparar ambas circunstancias de defensa, la propia y la de Cleón; sin embargo, lo que sí creemos es que, en algún sentido y aprovechando las ventajas que brinda el género cómico, Aristófanes ingresa a su archienemigo en un juego escénico y discursivo en el cual de modo cómico ubica a Paflagonio del lado de quienes sienten la necesidad de defenderse frente a ataques violentos. Mediante un interesante desplazamiento de roles, Aristófanes termina creando un personaje ficcional que le permite, en algún sentido, ya no mantener una posición defensiva frente al demagogo (como sucedía en *Acarnienses*) sino convirtiéndose, ahora, en su *atacante*: así le da a Cleón una muestra de su propia medicina al colocarlo como víctima de un advenedizo, mucho peor que él.

73 Cf. nuestro análisis en el Capítulo II.

No obstante ello, también hay que reconocer que, a diferencia de Paflagonio, que se muestra como un habilidoso litigante en una clara estrategia de exageración típica en el uso del derecho, el morcillero sólo resulta ser un orador improvisado, inexperto y creído que, siguiendo los términos del personaje, tal vez habló bien en un “casito” judicial (*dikídion*) de poca envergadura (vv. 347–350):

εἶ που δικίδιον εἶπας εὖ κατὰ ξένου μετοίκου,
τὴν νύκτα θρυλῶν καὶ λαλῶν ἐν ταῖς ὁδοῖς σεαυτῷ
ὔδωρ τε πίνων κάπιδεικνὺς τοὺς φίλους τ' ἀνιῶν,
ῥου δυνατὸς εἶναι λέγειν. ὦ μῶρε, τῆς ἀνοίας.

Si alguna vez hablaste bien en un casito judicial contra un extranjero meteco, por haber repetido y balbuceado para ti mismo durante la noche en las calles, bebiendo agua, ensayando y aburriendo a tus amigos, te creíste que sos capaz de hablar. Estúpido, ¡qué insensatez!.

Se trata, una vez más (cf. v. 162 ya citado), de un tonto (ὦ μῶρε), apelación ahora pronunciada por Paflagonio en el v. 350. El trasfondo humorístico de la pieza se encamina a mostrar los peligros de las nuevas generaciones de políticos que alabarán al pueblo para usarlo en beneficio personal. Tratándose, sin embargo, de un público teatral δεξιός (“diestro”), como hemos revelado desde el comienzo de la comedia, surte efecto el propósito didáctico que promueve la trama.

Ninguna duda queda de que la crítica de Aristófanes a lo largo de *Caballeros* se orienta fundamentalmente hacia Cleón, el demagogo litigioso capaz de acusar a cualquiera y sin importar los medios. Sin embargo, según creemos haber expuesto, puede hallarse a lo largo de gran parte de la comedia otra invectiva, igualmente acérrima, contra la figura del morcillero y de modo indirecto contra el pueblo que apoya su “candidatura” y lo alza como triunfador. Hasta pocos versos antes del final (v. 1329), Demos tiene efectivamente lo que se merece⁷⁴, y existe la posibilidad de que nuevos políticos, cada vez peores, continúen el sendero de los políticos tradicionales, malos pero al menos conocidos.⁷⁵

Cleón es reprochable desde un punto de vista ético, pero el morcillero –siendo incluso más corrupto y ladrón– presenta además, en su comicidad, un alto grado de inexperiencia y un desconocimiento absoluto de los resortes judiciales.⁷⁶ Mientras

74 Observemos, por ejemplo, que el morcillero mismo, apoyado e impulsado por Demóstenes y Nicias, es visto por el coro (vv. 457–460) como habilidoso y como el salvador de la ciudad y de sus habitantes.

75 “Changing leaders, especially if they simply acquire new henchmen, is no real solution to the problems of the city” (SLATER [2002: 82]).

76 Por lo expuesto para llegar a este punto, queda claro que nos apartamos de la lectura de

que Paflagonio, al menos, actúa a través de querellas que le pertenecen y que le son *propias* (destaquemos que en su presentación inicial se habla de αὐταῖσι βουλαῖς –v. 3– y de αὐταῖς διαβολαῖς –v. 7–), el morcillero sólo actúa a la sombra de los otros.

Los temores de Cleón y su propia afirmación de que nadie podría superarlo en desvergüenza (ἀναιδεία, v. 409), se hacen realidad. Tal como sostiene el coro en la antístrofa de la primera parábasis, utilizando el mismo término, existen discursos más *desvergonzados* que los desvergonzados: τῶν ἀναιδῶν ἀναιδέστεροι, v. 385) y en esta competencia dramática triunfaría, claramente, el peor. No obstante, el final parece cambiar las cosas y el improvisado morcillero se convertirá en el fiel servidor de un Demos rehabilitado: su ignorancia del derecho es, precisamente, lo que lo salvará en la escena invertida de la comedia.⁷⁷

5. Del “arte” del morcillero al de Aristófanes: el cierre de *Caballeros*

Es cierto que la dimensión cómica de la pieza se funda sobre la victoria del antagonista más vil y menos preparado; sin embargo, no sin cierta complejidad⁷⁸ los episodios finales de la comedia trastocan esta aparente situación instalada sobre el escenario. Las disputas forenses desaparecen para dar lugar a un clima de alegre perfección y tranquilidad.⁷⁹ El morcillero, como explica al coro tras la segunda parábasis, es ahora un ciudadano común⁸⁰ que ha curado a su amo, lo ha liberado y convertido

MACDOWELL (1995: 99), para quien “Paphlagon’s charges against the Sausage-seller are absurdly inconsequential (...) but the Sausage-seller’s charges against Paphlagon are much more realistic”. Desde un punto de vista que repara en el empleo de un vocabulario adecuado para la denuncia forense, nuestra conclusión es contraria.

⁷⁷ En definitiva, la ignorancia del morcillero lo hace inimputable: no sería responsable de nada si recordamos que, al fin de cuentas, fue instigado a actuar y a comportarse como su adversario. Acerca de la crítica aristofánica a la “ignorancia” (*amathía*) de los demagogos (en particular Cleón), cf. GIL (2012).

⁷⁸ “...Aristophanes has difficulty in keeping up this logical inversion” (MACDOWELL [1995: 99]).

⁷⁹ “In the concluding scene everything is turned topsy-turvy. At the moment of the Sausage-seller’s rise to power we are encouraged to believe that he will rule in the same way as his predecessor, by deception and robbery of the ‘Openmothenian’ people (1263), and by malicious prosecution of his political rivals (in which Demosthenes begs to be allowed to assist: 1255–6). Nothing of the kind happens. Instead, Demos is rejuvenated, and the Sausage-seller, magically too, it might almost seem, is converted into Demos’ honest adviser and the restorer of the glories of the Persian War period. Perhaps this may be meant to suggest that the Athenian people gets the political leader it deserves” (SOMMERSTEIN [1981: 2–3])

⁸⁰ De allí la importancia de que se revele su verdadero nombre, Agorácrito. Ya no es más un

mágicamente en bello; él se ha transformado en el mejor consejero posible y Demos, rejuvenecido y rehabilitado, saldrá al escenario tras la transformación y pedirá perdón por sus comportamientos previos, estúpidos y seniles.⁸¹ El nuevo personaje alegórico, ahora, rechazará a los oradores mentirosos de la Asamblea que pretendan obligarlo a condenar (vv. 1356–1363):⁸²

ΑΛ. ἀλλ' οὐ σὺ τούτων αἴτιος –μὴ φροντίσης–
 ἀλλ' οἷ σε ταῦτ' ἐξηπάτων. νυνδὶ φράσον·
 ἐάν τις εἴπῃ βωμολόχος ξυνήγορος,
 “οὐκ ἔστιν ὑμῖν τοῖς δικασταῖς ἄλφιτα,
 εἰ μὴ καταγνώσεσθε ταύτην τὴν δίκην,”
 τοῦτον τί δράσεις, εἰπέ, τὸν ξυνήγορον;
 ΔΗ. ἄρας μετέωρον ἐς τὸ βάραθρον ἐμβαλῶ,
 ἐκ τοῦ λάρυγγος ἐκκρεμάσας Ὑπέρβολον.

Mor:– Pero no eres el culpable de esto –no te preocupes–, sino que lo fueron quienes te engañaron con estas cosas. Ahora dime: si algún abogado (*synégoros*) bufón te dice: ‘No hay cebada para vosotros, jueces, si no decidís una condena en este caso’, ¿qué vas a hacerle al abogado (*synégoros*)? Dime. Dem:– Después de levantarlo en alto lo voy a tirar al bátrato, luego de haber colgado del cuello a Hipérbolo.⁸³

Dado que el pueblo no es culpable de nada, el final de obra se muestra festivo, como suele ser habitual en la comedia. Al igual que en *Acarnienses*, los últimos versos instalan los efectos de un tratado de paz de treinta años –personificado por dos muchachas desnudas–⁸⁴ y un modo de vida campesino; pero si Demos no es responsable de nada, Paflagonio sí deberá pagar su parte.⁸⁵ Habiendo sido él el causante de todos los males (v. 1396), la pena es alta: terminará sus días en las puertas de la ciudad, lle-

simple vendedor (DE STE. CROIX [1972: 357]), sino un hombre que proviene del “ágora” como núcleo de la ciudad. Sobre el alcance literal del nombre, ver MOLITOR (1969: 22).

81 Acerca de la asimilación entre este nuevo Demos y el público de la obra, ver SLATER (2002: 80) y BILES (2011: 127).

82 A diferencia de lo que sucedía con el litigioso Paflagonio, lo cierto es que “the sausage-seller is able to make Demos see all things abstracted from their political significance, to see all things in terms of the private realm” (DE LUCA [2005: 63]).

83 Según queda explícitamente dicho, tampoco permitirá el cambio de los nombres en las listas (vv. 1369–1371), medida que había propuesto tomar Cleón como parte de su política de engaño.

84 Cf. *Ach.* 1200; RUSSO (1994 [1962]: 84).

85 En efecto, para el éxito final del rescate del pueblo se requiere la remoción de Cleón y, a su vez, un cambio en la conciencia y actitudes de Demos para no seguir siendo engañado; cf. REINDERS (2002: 198), SCHOLTZ (2004: 279–281).

vando adelante la misma “arte” de la que antes vivía el morcillero e intercambiando insultos con las prostitutas (vv. 1397–1401):⁸⁶

οὐδὲν μέγ' ἄλλ' ἢ τὴν ἐμὴν ἔξει τέχνην·
ἐπὶ ταῖς πύλαις ἀλλαντοπωλήσει μόνος,
τὰ κύνεια μειγνὺς τοῖς ὄνειοις πράγμασιν·
μεθύων τε ταῖς πόρναισι λοιδορήσεται,
κάκ τῶν βαλανείων πίεται τὸ λούτριον.

Nada grande, sino que tendrá mi mismo arte (*tékhne*): venderá morcillas solo en las puertas de la ciudad, mezclando los “asuntos” perrunos con los ovinos; borracho, insultará a las prostitutas y tomará el agua sucia de las casas de baño.

Alguien llevará a Paflagonio para que pueda ejercer su arte (τὴν τέχνην) y sea visto por los extranjeros a quienes ultrajó (vv. 1407–1408). En esta última referencia, se sugiere la misma acusación que, según *Acarnienses*, Cleón había arrojado contra Aristófanes: el hablar mal estando los extranjeros presentes (v. 503).⁸⁷

En definitiva, creemos que en esta interrelación con la comedia precedente –y en este juego con los intercambios de “artes” (*tékhnai*) entre Paflagonio y Agorácrito– podemos hallar una lectura posible del final de la pieza y de la verdadera intención de la *tékhne* aristofánica en la obra. No puede negarse que, en función del pasaje violento desde la vileza absoluta a la suma de cualidades más excelsas, el morcillero parece haber experimentado una modificación poco coherente desde el punto de vista de la trama y, por ello, el final de *Caballeros* ha motivado las explicaciones más diversas por parte de los críticos.⁸⁸ Sabemos incluso que el coro de caballeros ya había experimen-

86 Resulta evidente, en este punto, que esta venganza es una manifestación de la justicia que busca promover la obra. Al comentar el pasaje coral de los vv. 1111–50, MCGLEW (2002: 103) ya explicaba: “This is revenge, the inevitable and precise revenge that the Greeks understood as justice (*dikē*)”. En efecto, la caída de Paflagonio se produce a partir de un oráculo, que constituía uno de los principales instrumentos de la justicia representada por Dike (cf. MCGLEW [2002: 104]).

87 Reconocemos que la similitud es débil, puesto que una cosa es hablar mal de los extranjeros y ultrajarlos, y otra muy diferente es hablar mal de los atenienses *delante de* los extranjeros; no obstante, es llamativo que ambas acusaciones carguen las tintas sobre los no atenienses a la hora de construir sus fundamentos.

88 Quizás una vez que Cleón pagó con su propia medicina, es posible que Aristófanes haya querido mostrar que todo fue una estrategia para vencer al vicioso Paflagonio y que el verdadero Agorácrito es lo mejor que puede sucederle al pueblo, como sostiene SOMMERSTEIN (1981) siguiendo a LANDFESTER (1977). Si consideramos que el plan del morcillero no era propio sino instado por los esclavos a la luz del contenido del oráculo de Paflagonio, así como la descripción del propio personaje como ignorante y burdo, resulta complicado pensar que se trataba en verdad de la “puesta

tado un sentimiento ambivalente hacia el enfrentamiento escénico entre Paflagonio y el morcillero: el rechazo radical motivado por la presencia de Cleón (vv. 303–305) se contrapone a la satisfacción provocada por la aparición del mercader, alguien que –compartiendo muchas de las características deleznable– logra incluso superarlo en ignorancia y vulgaridad (vv. 328–332).

¿Cómo entender, pues, este final que la puesta en escena consagra? MACDOWELL (1995: 99) concluye que la evidente falla argumental se explica si tenemos en cuenta que Aristófanes no tenía como propósito fundamental presentar una inversión cómica de la moral pública convencional, sino atacar fuertemente al propio Cleón. Si bien coincidimos en gran medida con esa lectura, creemos que hay más para explicar y que, en definitiva, solamente puede comprenderse el cierre de la pieza si se toma en consideración que la escena cómica representa un espacio efectivo para la solución de disputas preexistentes. En este caso, la representación en términos judiciales del antagonismo entre la destreza de Paflagonio y la inexperiencia del morcillero reflejan, con la distorsión cómica, las controversias reales referidas al enfrentamiento entre Cleón y los caballeros, por un lado, o entre el propio Aristófanes y Cleón, por el otro.

A lo largo de la obra, tanto el demagogo como el pueblo asisten a un ataque rudo por parte del comediógrafo, que los pone en ridículo al revelarse el manejo inescrupuloso de los asuntos de la *pólis* en manos de habilidosos oradores capaces de adulterar las situaciones para traicionar con tretas sofisticadas a los incautos ciudadanos. El final, precisamente, consagra el restablecimiento de Demos, del “pueblo”, que, tomando conciencia de la situación, puede recuperarse y salir de su vejez mental para liberarse de estas malas influencias.⁸⁹ El pueblo es engañado, ciertamente, pero el público del espectáculo cómico –lejos de la *panourgía* de Paflagonio y de la *ponería* del morcillero– es *dexiós*, “diestro”, y por lo tanto Aristófanes confiaba en su capacidad para comprender el fondo de la comedia.

En el juego permanente de la distribución de roles antitéticos, el final exitoso de la obra no es sólo la típica celebración última con que el género solía acabar, sino también la implementación dramática de una poética cómica de la justicia que instala una *nueva y original* estrategia de acción (ya no defensiva, como en *Acarnienses*, sino

en escena” de un héroe cómico que tan sólo se revela al final. Por lo demás, en general la comedia antigua da a conocer al público la naturaleza y los intereses del protagonista al comienzo mismo de la pieza y no mediante un giro sorpresivo final.

89 Sabemos que el rejuvenecimiento del héroe cómico es habitual como recurso de la comedia antigua, como se advierte en varias obras (*Nubes*, *Avispas*, *Paz*, *Plutos*); cf. CORNFORD (1914: 42–45), CARRIÈRE (1979: 90–91), AUGER (1979: 76–78). Sin embargo, debe notarse que, en el caso de *Caballeros*, no es el morcillero quien rejuvenece, sino Demos; interesantemente, la atención es desplazada del protagonista para focalizarse en la personificación del pueblo.

ofensiva) sobre el escenario. Si en la inversión de roles que se consagra –tal como analizamos– Paflagonio es colocado en la posición de defensa ante los ataques e injurias perpetrados contra él siguiendo la lógica de sus propias armas (ocupando el espacio que antes había tenido que ocupar Aristófanes al ser atacado por el propio Cleón), ahora en el mundo ficcional que se crea en *Caballeros* el comediógrafo parece quedar posicionado al final –cómicamente– en el lugar del morcillero.⁹⁰ En efecto, la comparación resulta interesante si tenemos en cuenta que, así como el oráculo planteaba (en los vv. 128-143) la sucesión de una serie de políticos que iban desde el vendedor de cáñamo hasta el propio morcillero (en el cuarto lugar), del mismo modo en la parábasis (vv. 507-50) el coro coloca a Aristófanes en cuarta posición –dentro de los comediógrafos– luego de sus antecesores Magnes, Cratino y Crates, primero honrados y luego despreciados por el público.⁹¹ Por lo demás, llamativamente, a diferencia de la gran mayoría de los héroes aristofánicos varones (pero a semejanza del propio comediógrafo), el morcillero es un hombre *joven*.

La explicación de este cambio de posicionamientos (mediante el cruce de las disputas Aristófanes–Cleón y morcillero–Paflagonio) encuentra fundamento en la lógica de las controversias político–jurídicas de la época. Si el argumento de la comedia le da la chance de vencer a un inexperimentado y burdo morcillero y consigue así que, al final, el pueblo liberado logre divertirse,⁹² de modo paralelo el inexperimentado poeta –injustamente agredido por el demagogo– encuentra gracias a la misma comedia una victoria final sobre Cleón y la libertad del *dêmos*.⁹³ Sin embargo, una diferencia esencial permite entender el triunfo de Aristófanes y oponerlo al ignorante comerciante: a diferencia del morcillero, la *tékhnē* de Aristófanes no consiste en la mera “imitación” de su enemigo, sino en la creación de nuevos mecanismos y espacios alternativos que

90 Así como al comienzo el morcillero fue impulsado por los caballeros para que atacara a Paflagonio (vv. 242-77) y luego logró hacerlo solo, del mismo modo es posible que Aristófanes haya contado al principio con el apoyo de poderosos amigos antes de llegar al punto de dirigir sus agresiones de modo directo contra su principal enemigo; cf. HUBBARD (1991: 78).

91 Acerca del papel victorioso que Aristófanes se reserva a sí mismo aquí frente al resto de los autores de comedia, ver BILES (2001). HUBBARD (1991: 77) extiende esta comparación entre políticos y comediógrafos al advertir que a ambos grupos se les aplica la imaginaria de la comedia y la bebida.

92 En este sentido, a diferencia de muchos de los héroes aristofánicos pero a semejanza del autor mismo, Agorácrito no busca su propio placer personal sino el beneficio del *dêmos* en su conjunto; cf. MCGLEW (2002: 106).

93 “Liberated of these parasites, the public (= Demos) is symbolically born anew and no longer appears as a dependent old man but as a vigorous youth. Even so Aristophanes himself hopes to purge and reinvigorate the Athenian public through his self-conscious use of comic language and theatrical metaphor in the ritual context of the Dionysian festival” (HUBBARD [1991: 87]).

le sirvan para diseñar e imponer un patrón de justicia adecuado para la finalidad didáctica de su comedia.⁹⁴

6. Recapitulación

Caballeros coloca sobre el escenario un intercambio discursivo en el cual, al menos desde las referencias jurídicas, el morcillero recurre a una constante imitación del uso del derecho promovido por Paflagonio-Cleón, convirtiéndose en este punto en un litigante menos entrenado y más orientado hacia la violencia física que hacia los argumentos retóricos. Aristófanes, en definitiva, ideó la novedad de colocar una disputa totalmente ficcional sobre la escena, muy distinta de las alusiones jurídicas de *Acarnienses* en las que Cleón –si bien identificado como agresor en la defensa de Diceópolis– permanecía ajeno al argumento del drama. Frente a un público *sabio*, el comediógrafo se cuida aquí de repetir, por mera “imitación” (*mímesis*), el esquema de enfrentamiento de aquella oportunidad: su originalidad ahora, precisamente, consiste en convertir el escenario en un espacio de ataque y de auto–afianzamiento que encuentra otros resortes retóricos para traducir la lucha de posiciones, resortes distintos de los judiciales pero igualmente válidos.

De *Acarnienses* a *Caballeros*, asistimos claramente a un proceso progresivo de ficcionalización del mundo del derecho, que habiendo tenido originalmente un pie en la realidad extra–escénica y la otra en la *orkhéstra* (del mismo modo en que Paflagonio tenía una pierna en Pilos y otra en la Asamblea, vv. 75–76, o que el morcillero debía tener un ojo en Caria y otro en Cartago, vv. 173–174), ahora está instalado de modo pleno, desde la propia lógica ficcional, en una Atenas distinta de la real. Ya no se trata de apelar a Aristófanes o a Cleón, sino de referirse al morcillero y a Paflagonio, dos figuras creadas exclusivamente por y para la comedia, como sugiere la insistencia en el prólogo de la obra acerca del carácter de seres representados y no de individuos reales que tienen los diversos personajes del drama.

A fin de cuentas, los sabios espectadores habrían podido comprender que no se trata aquí de imitar ni la *tékhne* del demagogo ni aquella del morcillero: precisamente cuando en la antistrofa el coro invoca a Palas, guardiana de la ciudad, señora de la guerra, de la poesía y del poder (ὦ πολιοῦχε Παλλάς, ὦ / τῆς ἱερωτάτης ἀπα–/σῶν

94 Como señala SOMMERSTEIN (2005b), en el final de *Caballeros* se aprecia con claridad la propuesta de una “alternative democracy” que funciona como la construcción cómica de un mundo posible en el que la soberanía del pueblo es preservada y los abusos del sistema son eliminados; frente a este ejemplo de modelo político, en otras comedias Aristófanes recurre en cambio a la “alternative to democracy”, que supone la consolidación de un universo fantástico y utópico.

πολέμῳ τε καὶ ποιῇ-/ταῖς δυνάμει θ' ὑπερφερού-/σης, vv. 581–585), las tres esferas se unen bajo la noción de un arte solicitada, que siempre supone la búsqueda de la νίκη, “victoria” (vv. 591–594): “Pues es necesario que des la victoria a estos hombres, con toda el arte, si alguna vez (lo hiciste) también ahora” (δεῖ / γὰρ τοῖς ἀνδράσι τοῖσδε πᾶ-/ση τέχνη πορίσαι σε νί-/κην, εἴπερ ποτέ, καὶ νῦν).

La comedia juega con las inversiones y con la enseñanza a través del absurdo en escena. Así, colocando a Paflagonio en un doble lugar –en el aparente centro de todas las críticas, pero a su vez asimilándolo en su discurso al poeta de *Acarnienses*, original e impropriamente agredido por un burdo ignorante–, Aristófanes mismo consigue posicionar, de modo simultáneo al personaje del morcillero, a toda la trama en su conjunto e incluso a sí mismo en un lugar original adecuado al nivel de lectores inteligentes que alegaba promover.

Imitación, falsa retórica e impericia pueden ser claves, entonces, para sugerir una lectura en clave jurídica de *Caballeros* en la que el adversario político del demagogo (y su futuro reemplazante) termina peor posicionado en lo que hace a sus conocimientos del mundo judicial.⁹⁵ El triunfo del morcillero, que puede resultar precisamente de su ignorancia de la litigiosidad, consagra un plan cómico perfecto en el que –al final– no hace falta obtener justicia en el Consejo ateniense para salir triunfante, como había pretendido Cleón tras la representación de *Babilonios*. El Consejo, de hecho, sigue permaneciendo, para la comedia aristofánica, en el ámbito extra-escénico (vv. 624–682). El cambio del morcillero en Agorácrito, en definitiva, se transfiere y repercute en un cambio del propio poeta, que ahora (en la comedia que presenta por primera vez bajo su propio nombre) confirma su espacio teatral como una entidad única y personal que beneficia al conjunto de los ciudadanos.⁹⁶

95 Volviendo a un punto que hemos adelantado, quedaría preguntarse de nuevo si esto puede haber tenido que ver con el hecho de que después del estreno de la obra Cleón fuera elegido, nuevamente, *stratēgós* en Atenas. ¿Acaso puede ser que el pueblo pensara que –en términos de política– era mejor malo conocido que bueno por conocer? Por algún motivo, es posible que el *dēmos* sintiera que las críticas aristofánicas no eran tan fuertes o sólo las tomaban como un recurso burlesco, y hasta un “topos literario” (cf. ROSEN [1988]), propio del género. Quizás, como sugiere MACDOWELL (1995: 112), habría que pensar que las acusaciones que se le hacen a Paflagonio en la obra –con excepción de la campaña de Pilos– no dependían del ejercicio de ninguna autoridad pública (y por lo tanto no eran cargos judiciales) sino que apuntaban al poder retórico de su participación en la Asamblea. Algunas voces, aisladas, confirman luego de leer los testimonios antiguos que de hecho no parece haber ninguna clara prueba contundente respecto de la mala conducta pública del demagogo: cf. DOREY (1956). En el mismo sentido, CAREY (1994a: 78) sostiene: “There is much that is unfair in all of this. There is no reason to believe that Cleon was not striving to achieve the city's good”.

96 MCGLEW (2002: 107): “So when Aristophanes unmasks the Sausage–Seller as Agoracritus

Si con esa estrategia, lejos de la litigiosidad y de las conexiones judiciales, un personaje peor que el propio Paflagonio puede convertirse en un sabio asesor del pueblo, parece lógico que un autor original –capaz de inventar en la ficción a un personaje destinado a concentrar las críticas hacia su principal adversario– merezca también la victoria radiante en las Leneas y los aplausos de sus espectadores (vv. 546–550), como se adelantaba ya al final de la parábasis:⁹⁷

αἴρεσθ' αὐτῷ πολὺ τὸ ῥόθιον, παραπέμψατε θ' ἔνδεκα κώπαις
 θόρυβον χρηστὸν Ληναίτην,
 ἵν' ὁ ποιητὴς ἀπὶ χαίρων
 κατὰ νοῦν πράξας,
 φαιδρὸς λάμποντι μετώπῳ.

Y eleven un gran aplauso para él, y envíenle con los once golpes de remo un honroso clamor leneo, para que nuestro poeta se retire contento, habiendo actuado según su mente, radiante con su frente reluciente.⁹⁸

and when Agoracritus rejuvenates Demos, the author and his hero team up to present to the audience an image of its own transformation as a theatrical–political entity, disclosing the extradramatic goal of many of Aristophanes' comic–heroic quests". Ver ORFANOS (2006: 139).

97 Russo (1994 [1962]: 84): "When else, if not at the end of the comedy, as the Paphlagonian–Kleon was being led ignominiously through the orchestra, could the invitation have been taken up to applaud in a 'propitious' manner the neo–didaskalos of the influential and allied Knights (...)?"

98 La victoria en las Fiestas Leneas es, para Aristófanes, lo que Agorácrito es para Demos en cuanto a los "same rejuvenating effects" (A. M. BOWIE [1993: 66]). Sobre la comparación de este pasaje con los anapestos del comienzo del *kommation*, que se referían a los mejores deseos para que el morcillero venciera en el Consejo, cf. HUBBARD (1991: 76–77), quien concluye poniendo en relación, una vez más, los dos planos que hemos comparado: "In both passages the chorus effectively wishes for its friend's victory in the respective arenas of assembly and theater and puts its personal support fully behind his effort. Aristophanes draws attention to the Sausage seller's status as a double for himself in passages framing the very parabasis in which he ironically distances himself from the Sausage seller's unrestrained style". En efecto, al igual que el propio Aristófanes, el pueblo rejuvenecido será también "radiante", ya no φαιδρός sino λαμπρός, en el v. 1331.

CAPÍTULO V

Privatizar el derecho: la poética cómica de la justicia en *Avispas*

1. Introducción

Puesta en escena en las Fiestas Leneas del 422, *Avispas* es sin dudas la comedia aristofánica más directamente relacionada con el derecho, si tenemos en cuenta que se estructura en torno del eje temático de los tribunales y que el núcleo del conflicto que se suscita en la obra (esto es, la contraposición entre el deseo individual de participar en las cortes del viejo Filocleón y el rechazo de su hijo Bdelicleón) opone dos visiones distintas del aparato judicial y de sus implicancias para la *pólis*.

Partiendo de las diversas interpretaciones respecto de la naturaleza política de la obra, en este capítulo nos proponemos advertir hasta qué punto la poética cómica que crea Aristófanes se relaciona con un verdadero contrapunto entre dos concepciones de la práctica judicial: por un lado, aquella representada por los viejos jueces (*dikastai*) que componen el coro de la pieza e incluso –a pesar de sus particularidades– por el Filocleón de la primera parte de la obra; por el otro, la imagen de una justicia ágil impulsada por las nuevas generaciones de políticos–litigantes, en algún sentido vinculada con las tendencias aristocratizantes de un determinado sector de la sociedad ateniense que lucha por aprovecharse de esos reductos conservadores.

Para conformar esa antítesis que transita a lo largo de todos los versos de la comedia, en este capítulo corresponde analizar primero de qué modo explota Aristófanes los elementos vinculados con la semiótica del espacio en la obra, con el fin de mostrar cómo los objetos materiales disponibles para los actores sobre el escenario contribuyen a crear una superposición de locaciones que, en definitiva, termina generando una visión particular respecto de la convencionalidad solemne de las prácticas jurídicas. Ello nos llevará, luego, a estudiar el mecanismo cómico utilizado a partir del v. 800, en que la trama de la comedia incorpora la creación concreta de una corte doméstica dentro de la casa de Filocleón y establece por primera vez en las comedias preservadas de Aristófanes un juicio simulado en escena.

Tras la experiencia en el tribunal casero, Filocleón convencerá a su padre de asistir a un banquete, mediante la propuesta de utilización de un lugar alternativo (y más adecuado a su clase social) que desplace de su mente los tribunales. No obstante, en lo que la obra consagra como una verdadera inversión generacional en términos

jurídicos, resultará evidente que ni siquiera volviendo mágicamente a la adolescencia podrá Filocleón abstenerse de recurrir a argumentaciones de tipo jurídico. En definitiva, terminaremos señalando que, a través de una postulada domesticación cómica de la justicia, Aristófanes logra retratar en *Avispas* una Atenas compleja, una sociedad de valores en transición, en la que el derecho y sus distintas modalidades son omnipresentes.

2. “Afuera” y “adentro”: la distribución de espacios en las escenas iniciales

El diálogo entre los personajes incluye una manipulación de las categorías de lo externo y lo interior que se manifiesta ya en el prólogo, en el que dos esclavos de la familia, Jantias y Sosias, describen desde la alteridad (y desde el afuera de la casa) al propio protagonista de la comedia. Se trata de un loco presa de una enfermedad extraordinaria y particular (νόσον ἀλλόκοτον, v. 71) que sólo puede describirse mediante un neologismo: es un *filoheliasta*, un amante de los juicios (v. 88),¹ un insano (vv. 111–112)² que ama ser juez (“y ama esto, el juzgar”, ἐρᾷ τε τούτου, τοῦ δικάζειν, v. 89). Está tan obsesionado (vv. 91–110) que su situación parece no tener cura (vv. 111–124).³ La extrañeza de su dolencia,⁴ que lleva a Filocleón a querer juzgar permanentemente, ha forzado a su hijo a imponer su apartamiento y su reclusión dentro de la casa, que se convierte así en el lugar de clausura, de aislamiento y de soledad.⁵

Los espectadores asisten a la escenificación de un juego de espacios que traducen, en la polémica entre lo público y lo privado,⁶ el encierro del protagonista por parte de

1 MACDOWELL (1971: 141) entiende el término φιληλιαστής como “trialophile” o “juromaniac”. La rareza de los hábitos de Filocleón será descrita por su hijo, más adelante, a partir de un neologismo constituido por un compuesto morfológico que apunta a la desmesura de su conducta judicial: ὀρθοφοιτοσυκοφαντοδικοταλαιπώρων τρόπων (v. 505).

2 “Anda fuera de sí con estas cosas; incluso amonestado siempre está juzgando más” (τοιαῦτ’ ἀλύει· νουθετούμενος δ’ αἰεὶ / μᾶλλον δικάζει). La cita constituye una parodia de la tragedia *Estenebea* de Eurípides, donde un personaje acusa a la protagonista de que, aun amonestada, el amor la oprime cada vez más (fr. 665).

3 Cf. THORBURN (2005), quien se encarga de explicar que, en lugar de una dolencia o de una obsesión, lo que tiene Filocleón es una verdadera adicción, como si de vino se tratara. Sobre la locura de Filocleón y el juego con la *manía* trágica, ver BETA (1999b).

4 Esta enfermedad es el tema fundamental de la obra; SIDWELL (1990) analiza la comedia a partir de la necesidad de curación que experimenta el personaje, y propone una lectura en la que cobra importancia esencial un trasfondo ritual coribántico.

5 HAMMOU (1999: 22).

6 CRANE (1997).

su hijo para que no huya y, frente a él, los numerosos intentos escapistas del personaje central que, en una variación respecto del tradicional motivo aristofánico del viaje,⁷ pretenden superar los límites de la incomunicación para alcanzar la dimensión de lo comunitario junto a los jueces viejos que lo esperan. Bdelicleón –nos aclara la obra– decide dejarlo *adentro* (ἐνδον καθείρξας, v. 70) para que no *salga* (ἵνα θύραζε μὴ ᾕξῃ, v. 70), idea que se reiterará enfáticamente poco después (v. 113) y que contribuye a crear una lógica antitética que pasará a resultar comprometida por la subversión de los valores de la interioridad y la exterioridad.

Desde el inicio, en toda esta presentación a cargo de los sirvientes, el espacio doméstico es rápidamente contrapuesto al ámbito del ejercicio judicial: lo que le molesta a Filocleón acerca de su imposibilidad de actuar como juez se manifiesta, para los esclavos, en términos espaciales. El ejercicio de la justicia, imaginado en sus alucinaciones, es descrito como el acto de poder sentarse en el primer banco de los jueces (᾽πὶ τοῦ πρώτου καθίζεται ξύλου, v. 90)⁸ y, cuando sueña, se imagina en ese mismo lugar (“allí”, ἐκεῖ, v. 92) junto con los objetos propios de la materialidad del tribunal: el reloj de agua (κλεψύδραν, v. 93) y los bordes de la urna de votación (κημός, v. 99).⁹ Apenas amanece, Filocleón pretende trasladarse al juzgado: sueña que se dirige allí y duerme frente a la corte (v. 104), colgado del pilar en que se anunciaban los casos (τῷ κίονι, v. 105).¹⁰

Pero no sólo la realización de actividades domésticas, como dormir, se actualizan en el “exterior” judicial, sino que –en términos simultáneos y de modo inverso– la función heliástica se introduce en el hogar: los que se suponen ámbitos de actividad separados terminan irremediablemente superpuestos en cuanto Filocleón entra de nuevo a su casa (εἰσέρχεται, v. 107) con cera de tablillas entre sus uñas (ὕπὸ τοῖς ὀνύξι κηρὸν ἀναπεπλασμένος, v. 108)¹¹ o cuando resuelve mantener una verdadera playa en su casa para no quedarse sin las piedras requeridas para votar (ψήφων δὲ δείσας μὴ δεηθεῖν ποτέ, / ἵν’ ἔχοι δικάζειν, αἰγιαλὸν ἐνδον τρέφει, vv. 109–110). Frente a la prohibición de salir fuera del hogar (μὴδ’ ἐξίεναι θύραζ’, v. 117), que el protagonista se esfuerza por incumplir, la obra consolida el *oikos*, el hogar, como un espacio circular

7 JAY-ROBERT (2003: 421). Acerca del viaje como motivo cómico, SILVA (2007: 275–295).

8 Se trata de una metonimia por la corte, cf. MACDOWELL (1971: 141).

9 Sch. Eq. 1150, Sch. V. 99.

10 El valor del sueño aquí, entendido como modo de acceder al objeto de deseo del soñador, ha sido examinado por RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ (2009: 122).

11 Sabemos que, cuando se trataba de un delito que no tenía pena establecida por ley, en dichas tablillas los jueces debían dibujar una línea larga –para votar a favor de la pena más grave, propuesta por el denunciante– o una corta para escoger la sanción más ligera; cf. LIPSIVS (1905–1915: 927). El pasaje es examinado en MACDOWELL (1971: 146, *ad loc.*).

bajo vigilancia (“vigilamos en círculo”, ἐν κύκλῳ φυλάττομεν, v. 132) y lo tensiona, cómicamente, con una verdadera poética del escape.¹²

En la descripción de las cinco tentativas de evasión que Filocleón ensaya en menos de cien versos (vv. 136–225),¹³ el texto carga las tintas sobre la diferencia de los espacios escénicos a partir de una sobreabundancia de verbos de movimiento que siempre desembocan en la imposición de un retorno forzado al *oikos* (v. 196). En sus pretensiones de huir del enclaustramiento, sea como humo por la chimenea (v. 143), forzando la puerta de entrada (v. 152), escabulléndose por la ventana tras roer la red (v. 164), agarrado a la panza de un burro (v. 179) o bien a través del techo (v. 202), los intentos del personaje abundan en formas verbales con preverbios que indican cambio de dirección y movimiento.¹⁴

Junto con otros objetos que funcionan naturalmente como umbral (el techo, la chimenea o la ventana), la puerta en particular –cuyas alusiones se reiteran de modo insistente en el pasaje (vv. 142, 152, 199)– encarna en sí el canal entre el adentro y el afuera que Bdelicleón anula, representando –en tanto punto de transición– un objeto privilegiado en la escenificación dramática.

El hogar, que constituye la sede y receptáculo de los bienes familiares y los valores domésticos, adquiere una importancia fundamental en la simbología espacial de la obra.¹⁵ Frente a él se alza el tribunal como un espacio cerrado y claramente delimitado, como se refiere en varios pasajes, por vallas vigiladas (δρυφάκτοις, vv. 386, 552). Cuando más adelante en la pieza Filocleón, alineado con los coreutas, se defiende

12 La idea del encierro del padre por parte del hijo hace recordar la relación entre Zeus y Cronos. Paradójicamente, Bdelicleón se dirige a su padre como si fuese Zeus en el v. 652 y Filocleón promete mostrar a los actores trágicos modernos como κρόνους en el v. 1480. Todo ello, obviamente, responde bien al juego de inversión generacional entre padre e hijo que plantea la obra; cf. FREYDBERG (2008: 55).

13 ORFANOS (1999).

14 Estas formas verbales y verboidales incluyen ἐκδύσεται (v. 141), ἐξέρχομαι (v. 144), ἐκφρήσετε (v. 156), ἐκφεύξεται (v. 157), εἰσιών (v. 177), ἐξάγειν (v. 177), ὑποδύμενος (v. 205) o ἐκπήσεται (v. 208), o adverbios como ἐνταῦθα (vv. 149, 153) o ἐνδόν (v. 198). En muchos casos se acompañan de una efectiva entrada o salida de escena; cf. RODRÍGUEZ ALFAGEME (2008: 140–141). Esta intensa actividad física, entendida como un recurso cómico propio de los *clowns*, ha sido examinada por MACDOWELL (1988: 1–13).

15 Seguimos en este punto el análisis del espacio de la vivienda que hace, para el caso de *Plutos*, FERNÁNDEZ (2002: 250–251). Acerca de la importancia jurídica del *oikos* como espacio privado determinado por relaciones legalmente significativas, cf. MACDOWELL (1989). Recientemente LANNI (2015) ha puesto en duda la división entre el espacio jurídico público y el ámbito doméstico; Aristófanes explota ese intersticio convirtiéndose en un gran ejemplo de la profunda interdependencia de ambos planos normativos.

frente a su hijo y los esclavos con argumentos destinados a mostrar que el poder de los jueces equivale al de cualquier rey, reproducirá el mismo esquema binario de distribución espacial. Una vez salido del lecho (ἐξ εὐνῆς, v. 552) y cuando se aproxima (εὐθὺς προσιώντι, v. 553) al tribunal, los acusados le suplican y tratan de despertar conmiseración. La realidad externa y sus comportamientos sociales se modifican drásticamente tan pronto como ingresa al lugar reservado a la corte (vv. 560–561): “Y entonces, luego de haber *ingresado* y después que me suplicaron y aplacaron mi cólera, *adentro* no cumplo ninguna de las cosas prometidas” (εἴτ’ εἰσελθὼν ἀντιβοληθεὶς καὶ τὴν ὀργὴν ἀπομορχθεὶς / ἔνδον τούτων ὧν ἂν φάσκω πάντων οὐδὲν πεποίηκα).¹⁶ El énfasis provocado por el uso de un verbo que indica ingreso y de un adverbio de lugar potencia los efectos de la pregunta retórica que se hace inmediatamente: “¿Qué clase de adulación no puede escuchar un juez *allí* (ἐνταῦθα)?” (v. 563). El posterior retorno al hogar (ὅταν οἶκαδ’ ἴω, v. 606) con los óbolos recibidos por la labor, acarrea el respeto y la veneración de los hijos y la esposa.

La escena cómica parece, en la dualidad de ámbitos que dejan entrever estos testimonios, consolidar en el imaginario de la audiencia un espacio delimitado del ejercicio judicial con sus propias reglas y su funcionamiento particular, apartado en sus características del universo privado y no ritualizado de la vivienda.¹⁷ Sin embargo, esos límites que el propio texto dramático sugiere como infranqueables pronto terminan siendo disueltos en cuanto la trama propone una respuesta concreta a la enfermedad de Filocleón, que de hecho resemantizará la visión de la justicia y su praxis.

3. El cruce generacional y el cambio de roles

Avispas pone en escena la relación paterno-filial de Filocleón y Bdelicleón, que precisamente van intercambiando sus características. Ninguno de los dos parece representar de manera directa el papel del héroe cómico¹⁸ y es posible que los espectadores se encontraran escindidos en sus opiniones a la hora de identificarse con uno o con otro: pues si bien Filocleón parece ganarse, a pesar de su decrepitud e intolerancia, las simpatías del público,¹⁹ lo cierto es que ya desde su nombre²⁰ y

16 El resaltado en cursiva, aquí y en la próxima cita, nos pertenece.

17 COMPTON-ENGLE (2015: 69).

18 CARRIÈRE (2004) señala que precisamente el rol tradicional del héroe cómico se distribuye entre ambos personajes, de modo alternado, a lo largo de toda la obra.

19 Para GOMME (1962: 79) se trata de “a triumph of characterization, one of the best comic figures in literature”. Más moderado, MACDOWELL (1971: 8) lo califica de “old scallywag” y sin embargo reconoce que “one cannot help liking him”.

20 El nombre Φιλοκλέων (“Filocleón”, “quien ama a Cleón”) claramente se opone al de

desde ciertos pasajes de su discurso Bdelicleón resultaría más cercano a las ideas del propio Aristófanes.²¹

La confusión de roles se hace manifiesta en la notoria inversión de papeles desde un punto de vista jurídico, dado que Filocleón ha dejado su lugar de autoridad legal del hogar (su condición de *kýrios*) y es su hijo el que entonces está a cargo del *oikos*. En efecto, los esclavos indican que Bdelicleón les dio la orden (ἐπέταξε, v. 69) de vigilar a su padre, y el propio anciano ahora es presentado como el “antiguo amo” (τὸν παλαιὸν δεσπότην, v. 442). Asimismo, entre las ventajas que proporciona la actividad judicial en la esfera doméstica, Filocleón menciona que la labor forense le permite ya no depender exclusivamente de su hijo para comer y beber (vv. 612–618).²² Bdelicleón es, claramente, el responsable legal de la familia, su cabeza en el plano del derecho.

¿Cómo entender la presencia en escena, entonces, de estos dos individuos que en algún sentido revierten en la comedia la relación esperable entre padres e hijos? Contribuye a resolver algunos aspectos de la caracterización de los personajes el reconocimiento por parte de las/os críticas/os de que, en el fondo, el comediógrafo utiliza a Filocleón y a Bdelicleón como vehículos de dos visiones contemporáneas acerca de la política judicial, ciertamente en puja en el momento de la representación teatral.²³

Βδελυκλέων (“Bdelicleón”, “quien detesta a Cleón”). Sobre el juego de invectiva respecto de ambos nombres, ver CHRONOPOULOS (2017: 140–143). Se trata de dos nombres parlantes que llaman la atención en una comedia que, lejos de mencionar de modo directo al vendedor de cueros devenido demagogo (en los vv. 62–63 se afirma que no va a hacer nuevamente picadillo de Cleón), creemos que se ocupa más bien de criticar el sistema judicial en su conjunto y no a individualidades. Acerca de las distintas alusiones sutiles a Cleón y su función cómica, ver la interesante teoría de STOREY (1995) y el trabajo de MASTROMARCO (1989).

21 El propio personaje lo afirma en los vv. 650–651 cuando sostiene que “es difícil y de una inteligencia tremenda, mayor que entre los comediantes, el curar una enfermedad antigua que es innata en la ciudad” (χαλεπὸν μὲν καὶ δεινῆς γνώμης καὶ μείζονος ἢ πῖ τρυγῶδοις / ἰάσασθαι νόσον ἀρχαίαν ἐν τῇ πόλει ἐντετοκυῖαν); BILES (1999: 63) sostiene que Bdelicleón es el héroe de la comedia y, sin embargo, nota que Filocleón presenta “a considerable claim on our sympathies”. De acuerdo con PADUANO (1974: 24), “...nelle *Vespe* l'uomo che attacca un aspetto del ordine sociale costituito e che in questo attacco porta con sé l'enorme peso della simpatia attiva del poeta-ideologo è, fuori di ogni dubbio, il giovane Bdelicleone. Se vogliamo, possiamo cominciare dal nome e ritenere che nel momento stesso in cui il personaggio viene così battezzato l'identificazione col programma politico del poeta è assicurata”. Sobre la identificación entre este personaje y el autor, ver también SPATZ (1978: 66) y HUBBARD (1991: 114).

22 “The reversal of roles, by which a sober son restrains an impulsive father, is further sanctioned by the legal circumstances that Filocleon has surrendered control of his household to his son” (KONSTAN [1985: 29]).

23 “Le *Vespe* denunciano fenomeni prodotti da due istituti fondamentali della democrazia ate-

Sobre esta base, no obstante, las lecturas políticas de la pieza han generado algunas profundas discusiones.

KONSTAN (1985), representante de una postura tradicional, interpreta que estamos en presencia de una obra que consagra los valores anti-democráticos de la oligarquía, pues representa un intento del grupo dirigente –la élite aristocrática– por imponer una nueva conciencia a las clases sociales de menores recursos. En este sentido, *Avispas* mostraría una suerte de transferencia semántica, una “semiotic catachresis” que consiste en una denigración dramática del sistema de los tribunales y una valorización, por parte de la clase alta, de las esferas privadas y del retiro de la mayoría de la vida pública. De acuerdo con tal visión, esto sería lo que realiza Bdicleón al pretender retener a su padre en el ámbito privado, alejándolo del espacio abierto de las cortes mediante el que aquel procuraba aferrarse a un cierto grado de autoridad social que parece inapropiado en las nuevas circunstancias políticas.

OLSON (1996), por su parte, se aparta de este tipo de interpretación para concluir que, lejos de una postura radicalmente antidemocrática, la obra consagra una visión más bien conservadora. En efecto, *Avispas* mostraría, para él, que Filocleón no cuenta ya con ningún espacio autorizado, y el enfrentamiento que postula la pieza se da entre dos sectores democráticos muy diferentes en una búsqueda permanente por imponer un verdadero gobierno del *dêmos*. El objeto de la crítica aristofánica recaería en Cleón –como ya sucedió en *Acarnienses* y especialmente en *Caballeros*– y ya no en el sistema propiamente dicho de la nueva política.

Uno de los puntos centrales que conviene tener presente a la hora de distinguir las posturas ideológicas de los personajes es que Filocleón, si bien comparte con los viejos del coro algunas características comunes, es a la vez muy diferente y, por lo tanto, no puede ser asimilado a ellos. Reconozcamos en principio algunas similitudes destacables. Por lo pronto, al igual que Filocleón, el coro manifiesta un profundo deseo por servir en los tribunales. Bdicleón sabe que los “colegas” de su padre, con quien este comparte su pasión, pronto lo van a venir a buscar (vv. 214–216):

ἀλλ', ὦ πόνηρ', ἥξουσιν ὀλίγον ὕστερον
οἱ ξυνδικασταὶ παρακαλοῦντες τοῦτον
τὸν πατέρα.

Pero, desgraciado, en poco tiempo van a llegar sus compañeros jueces para llamarlo a este, a mi padre.

niese: le ambivalente dei tribunali, dove la sovranità del popolo può rivelarsi erratica e prestarsi a manipolazione da parte dell'élite politica; e lo strumento principe operante nella 'categoria del politico', il *logos*, che suscita l'adesione delle masse e fonda il potere del demagogo” (JEDRKIEWICZ [2006: 71]).

El hecho de que se trate de un *conjunto* de jueces, ya adelantado en el sustantivo *ξυνδικασταί*,²⁴ se torna explícito en los vv. 223–224 cuando se afirma que son una “es-tirpe” (γένος) de ancianos que, si se enojan, reaccionan juntos como si fuesen un pa-nal de avispas (ἦν τις ὀργίσῃ ... ἔσθ’ ὅμοιον σφηκιᾷ).²⁵ Como indica de modo expreso el título de la comedia, las analogías con las avispas son permanentes a lo largo de los versos²⁶ y –especialmente a través de la metáfora del agujijón– sirven para presentar el carácter irascible que los caracteriza como grupo (vv. 223–224, 251–258).²⁷

Por lo demás, tanto Filocleón como el coro manifiestan un sentimiento de nostal-gia por su juventud rebelde; así, por ejemplo, el corifeo recuerda su desempeño como guardia en Bizancio, cuando hurtaron un mortero y lo hicieron leña para el fuego (vv. 236–238). Partidarios de un pasado heroico,²⁸ Bdelicleón cuenta que, cuando pasan a buscar a Filocleón después de la medianoche, siempre andan cantando viejas y me-losas canciones sidonias de Frínico (vv. 219–220). Precisamente, eso mismo es lo que Filocleón hacía con ellos, al liderar el camino entonando algo de aquel viejo tragedió-grafo (vv. 268–269).²⁹

A pesar de estas semejanzas, existe una diferencia fundamental entre el coro y este personaje central de la obra: los coreutas expresan su necesidad de ganar los tres óbolos, dado que se hallan en una situación de pobreza. Sus penurias económicas se

24 El prefijo συν- (o su variante arcaizante ξυν-) da cuenta de una labor conjunta, dado que significa “con, junto con”. Lo que traducimos aquí como “compañeros jueces” en rigor de verdad sería algo así como “co-jueces”, de modo que un *dikastés* no cumple nunca un rol individual sino que se desempeña como parte de un colectivo indivisible.

25 Por lo demás, en las palabras del corifeo encontramos otras referencias a la unidad del gru-po que permiten asimilar a Filocleón y a quienes integran el coro: a Estrimodoro lo llama “el mejor de los colegas jueces” (βέλτιστε συνδικαστῶν, v. 233, recurriendo al mismo prefijo que traduce la idea de comunidad); asimismo, a todos sus compañeros los reconoce, unos versos después, como coetáneos: ὧνδρες ἡλικες (v. 245). Siguiendo la misma lógica, el propio Filocleón es identificado por el corifeo como “compañero juez” (συνδικαστής) en el v. 266.

26 Especialmente, en los vv. 1070–1090 y 1112–1116. Cf. CUSSET (1999: 35) y CORBEL-MO-RANA (2012: 143–167).

27 Respecto de los mecanismos utilizados por Aristófanes en la pieza para construir su ficción alegórica en torno de la imagen de las avispas (recurriendo al tópico metafórico tradicional, a su literalización y a la inversión paródica), ver SCHERE (2005–2006). ALLEN (2000: 128–130) considera que el enojo de Filocleón constituye el eje de la pieza. Nos ocuparemos de las emociones judiciales subvertidas en la pieza más adelante, en este mismo capítulo.

28 También hacen mención a la toma de Naxos, que ocurrió en el 470 (v. 355) e incluso a la batalla de Salamina, que tuvo lugar sesenta años antes de la puesta en escena de la obra (vv. 1078–1088).

29 Sobre la importancia de las referencias a Frínico en la obra, ver MOLITOR (1984).

perciben a lo largo de la obra: protestan porque el aceite para las lámparas es escaso (vv. 251–253) y el corifeo menciona ante su hijo que no le podrá comprar higos puesto que a duras penas puede llevar alimento a la casa (vv. 293–316). Claramente quienes integran el coro dependen del salario para su subsistencia,³⁰ lo cual explica en algún sentido su lealtad hacia el “protector” (κηδεμών) Cleón (v. 242).³¹ Su pertenencia a una clase económica baja queda también evidenciada cuando, explícitamente, los integrantes del coro se refieren a sí mismos como pobres en el v. 463 (τοῖς πένησιν).³² Frente a ellos, Filocleón vive una realidad distinta, ya que es un anciano de vida acomodada que no necesita el dinero estatal para subsistir;³³ su pasión dicástica no tiene fundamento económico, y es sobre esto que el comediógrafo carga las tintas.³⁴ En efecto, Aristófanes, que suele manifestarse partidario de los viejos valores de los tiempos de Maratón frente a la demagogia de la época contemporánea, parece distinguir bien aquí entre los lastimosos y maltrechos coreutas que actúan por necesidad, por un lado, y el grotesco protagonista que se comporta –como lo hace– por mero placer.

Además de este factor económico, Filocleón es diferente del resto de los jueces que trae a escena la comedia porque es el más duro de todos (πολὺ δριμύτατος, v. 277b). El hecho de que lo suyo sea una obsesión personal permite explicar por qué Filocleón resulta objeto de las mayores críticas en la obra. Si bien es cierto que la suya podría definirse como una obsesión descontrolada,³⁵ también debe destacarse que –en el agón que lo enfrenta a su hijo– Filocleón expresa argumentos racionales respecto de la naturaleza de su *manía*.³⁶ Actuar como *dikastés* no es, para él, una labor que requiere llevar a cabo para mantenerse, sino una fuente privilegiada de poder y de placer, y constituye por lo tanto el mejor trabajo del mundo (vv. 548–551):

καὶ μὴν εὐθύς γ' ἀπὸ βαλβίδων περὶ τῆς ἀρχῆς ἀποδείξω
τῆς ἡμετέρας ὡς οὐδεμιᾶς ἥττων ἐστὶν βασιλείας.

30 En efecto, el salario es visto por los heliastas como una bebida salvadora y reconfortante (vv. 525, 1118), como recuerda CUSSET (1999: 38–9). El v. 300 es significativo, por cuanto el empleo del diminutivo “sueldito” (μισθαρίον) indica allí la escasez del salario.

31 Fundado en lo que dicen los escolios al v. 88, MACDOWELL (1971: 3) afirma que quizás fue Cleón quien promovió y defendió el aumento del salario de los jueces a tres óbolos en lugar de dos, pocos años antes de la puesta en escena de la obra.

32 La mención de los cultivos que necesitan agua en los vv. 264–265 puede dar la pauta de que se trata de campesinos pobres. Acerca de la pobreza en Aristófanes, ver COSCOLLA (2003).

33 En efecto, su propio hijo dice que le pagará el salario cuando se produce el juicio de Labes en la cocina (v. 785). Sobre el tema ver SCHERE (2018: 243–244).

34 “Philokleon is so perverse as to be poor by choice” (MACDOWELL [1971: 10]).

35 KONSTAN (1985: 27–28).

36 OLSON (1996).

τί γὰρ εὐδαιμον καὶ μακαριστὸν μᾶλλον νῦν ἐστὶ δικαστοῦ,
ἢ τρυφερώτερον ἢ δεινότερον ζῶον, καὶ ταῦτα γέροντος;

Y ciertamente desde los primeros arranques te voy a demostrar, en lo que hace a nuestro poder, que no es nada peor que el de la realeza. Pues ¿qué criatura es ahora más feliz y bienaventurada, más delicada o más tremenda, que un juez, y eso incluso siendo viejo?”³⁷

El pasaje da cuenta, en clave cómica y por lo tanto exagerada, de lo que debía de ser la mirada ateniense sobre la condición de juez.³⁸ Dado que los juicios no implicaban una explicación del voto por parte de quienes integraban en ese caso dado el *dikastérion*, se trata de una oportunidad única en la que podemos escuchar las impresiones de un juez ateniense en primera persona: se trata de un rol de poder que, precisamente en la visión crítica que plantea la comedia, rompe la igualdad democrática de los ciudadanos al otorgar una autoridad casi tiránica a los heliastas frente a los litigantes, que –en condiciones de notoria inferioridad– suplican y arrastran a sus niños para generar compasión y conseguir ser absueltos.³⁹

Precisamente en este agón entre Filocleón y su hijo, que funciona casi como una suerte de juicio,⁴⁰ Bdelicleón expone sus argumentos destinados a convencer a su

37 En el mismo sentido, en los vv. 508–511, Filocleón afirma que ni siquiera tomará leche de pichones a cambio de dejar su tarea como juez, pues solamente disfruta (χαίρω) de los pequeños juicios.

38 Según ALBINI (1997: 12), estamos aquí en presencia del único personaje tipo de la comedia antigua marcado por una constante psicológica. Creemos, no obstante, que un estudio del derecho en la comediografía, como el que estamos llevando a cabo, permite advertir otras figuras típicas, como la del *sykophántes* (que suele aparecer en escena) o el *synégoros* (al que se lo suele identificar siempre con características definitorias que se reiteran), quienes comunmente se presentan de modo semejante (cf. IMPERIO [2004: 151]).

39 PARUSH (2001: 124) considera que el rol de juez debía en Atenas promover “a feeling of self-importance and power” y cita *Avispas* para sostener su argumento. Nos hemos ocupado recientemente de un estudio de las emociones judiciales en la obra, que se ven manipuladas: la cólera (*orgé*) judicial deviene una ira privada y la conmiseración (*éleos*), que tenía por base democrática el reestablecimiento de un equilibrio quebrado por la acusación de un inocente, sólo sirve para que un culpable pretenda liberarse. Cf. BUIS (2018b).

40 KONSTAN (1985: 41) señala al pasar que el enfrentamiento entre los dos personajes en este punto “is itself a kind of trial”, pero no detalla sus particularidades. En el mismo sentido se orienta JOUAN (2000: 85): “L’agôn lui-même entre le père et le fils évoque une des formes les plus quotidiennes de l’exercice de la justice, où les plaideurs soumettaient des litiges mineurs à un arbitre (rôle tenu ici par le chœur) dont le verdict (v. 726–727) s’impose aux parties”. Del mismo modo, McGLEW (2004: 14–15) sostiene que “Father and son become litigants who must persuade the chorus, which is explicitly entrusted with the responsibility of deciding the matter and mediating between

padre de que los jueces están siendo manejados por las nuevas generaciones de litigantes, entre los cuales se encuentra Cleón:⁴¹ estos nuevos *synégoroi* (vv. 686–694) terminan mostrando que, frente a los jueces, son ellos quienes poseen el verdadero poder:

καὶ πρὸς τούτοις ἐπιταττόμενος φοιτᾷς, ὃ μάλιστά μ' ἀπάγχει,
 ὅταν εἰσελθὼν μεῖράκιόν σοι κατάπυγον, Χαιρέου υἱός,
 ὡδὶ διαβάς, διακινηθεὶς τῷ σώματι καὶ τρυφερανθεὶς,
 ἤκειν εἴπῃ πρὶν κἂν ὥρᾳ δικάσονθ', "ὥς ὅστις ἂν ὑμῶν
 ὕστερος ἔλθῃ τοῦ σημείου, τὸ τριώβολον οὐ κομιεῖται."
 αὐτὸς δὲ φέρει τὸ συνηγορικὸν, δραχμὴν, κἂν ὕστερος ἔλθῃ.
 καὶ κοινωνῶν τῶν ἀρχόντων ἑτέρῳ τινὶ τῶν μεθ' ἑαυτοῦ,
 ἦν τίς τι διδῶ τῶν φευγόντων, ξυνθέντε τὸ πρᾶγμα δὴ ὄντε
 ἐσπουδάκατον, κἄθ' ὥς πρίονθ' ὁ μὲν ἔλκει, ὁ δ' ἀντενέδωκε.

Pero lo que más me irrita es que te obliguen a asistir al tribunal por una orden, cuando un jovencito invertido, el hijo de Quéreas, ese que camina con aire afeminado y lascivo, entra en tu casa y te manda que vayas a juzgar muy temprano y en hora, "porque cualquiera el que se presente después de la señal, no cobrará el trióbolo". Pero él se lleva su dracma como abogado público (*synégoros*), aunque llegue más tarde. Después, si un acusado le da algo, lo comparte con un colega, y ambos procuran arreglar como puedan el negocio como su fueran aserradores de leña, uno empuja y otro tira.

Es evidente que esta burla de los movimientos de los jóvenes abogados da cuenta de la actitud crítica de un Bdelicleón indignado. Los tres óbolos de los jueces se contraponen a la dracma de los *synégoroi*: además, a diferencia de los primeros, estos últimos pueden llegar tarde sin problemas a las audiencias judiciales.⁴² Las palabras de Bdelicleón que critican esta actividad de los jóvenes acusadores no traducen un

father and son (521)". En efecto, se trata de un verdadero arbitraje como demuestra el empleo del término *διάρτα* en el v. 524.

41 Parece claro que los argumentos dialécticos de Bdelicleón, que recurren a la retórica de la persuasión, presentan ecos sofísticos, como reconoce JEDRKIEWICZ (2006: 74).

42 Este testimonio aristofánico es la única referencia con que contamos respecto del pago a los abogados; BILES & OLSON (2015: 303) sugieren que seguramente se alude a quienes integraban el comité de diez *synégoroi* que investigaban las rendiciones de cuenta ([Arist.] *Ath. Pol.* 54.2]. Ver además MACDOWELL (1971: 227). Analizando este pasaje, CUNIBERTI (2012a: 299) concluye que los *synégoroi* era los verdaderos beneficiarios del sistema judicial ateniense, realidad que Aristófanes denuncia en la obra. Estos versos complementan, entonces, aquellos que analizamos en el Capítulo III a cargo de los viejos coreutas de *Acarnienses*, quienes se quejaban amargamente de los jóvenes litigantes entrenados en el combate judicial.

interés individualista, sino una voluntad concreta de evitar que su padre sea explotado (vv. 719–721):

ὧν οὐνεκ' ἐγὼ σ' ἀπέκληρον ἀεὶ
βόσκειν ἐθέλων καὶ μὴ τούτους
ἐγγάσκειν σοι στομφάζοντας.

Y por esas cosas yo te encerré siempre, queriendo alimentarte y que éstos no se burlaran de tí hablando con grandilocuencia.

Es claro que los ancianos como su padre no logran comprender la nueva situación de la práctica judicial y las polémicas acusaciones que promueven los demagogos; ello es esperable si se tiene en cuenta que –como los propios jueces del coro reconocen– ellos crecieron en un mundo cultural desprovisto de retórica, en el que no existían los sicofantas y en el que los contendientes, en vez de litigantes, eran los otros remeros (vv. 1094–1097):

οὐ γὰρ ἦν ἡμῖν ὅπως
ῥῆσιν εὖ λέξειν ἐμέλλομεν τότ' οὐδὲ
συκοφαντήσιν τινὰ
φροντίς, ἀλλ' ὅστις ἐρέτης
ἔσοιτ' ἄριστος.

Pues entonces nosotros no teníamos ninguna preocupación por decir bien un discurso, ni por acusar a alguien siendo sicofantas, sino por quién era el mejor remero.⁴³

En estos pasajes se percibe una doble crítica que se vincula con dos maneras diferentes de ver la justicia y el ejercicio del derecho. En efecto, mientras que Filocleón es criticable porque rescata, por un deseo individualista, el antiguo sistema de juicios populares (diferente del resto de los jueces que, como dijimos, recurre a él por estricta necesidad), Bdelicleón lo percibe como presa de un sistema perverso en el que los políticos actuales se valen de esas estructuras democráticas de las cortes en su beneficio personal.

Bdelicleón defiende en sus intervenciones los valores privados de la aristocracia: pretende que su padre tenga un modo de vida adecuado a su condición, caracterizado por los lujos: si el anciano abandona sus hábitos jurídicos, podrá vivir una vida noble (γενναῖον, v. 506). Él mismo le dará a su padre todo aquello que necesita, sin priva-

43 Eso hace, precisamente, que sean ahora presa fácil de los demagogos y nuevos litigantes; cf. KONSTAN (1985: 35).

ciones (vv. 722–723), y –reiterando el mismo verbo– cubrirá los gastos que implique todo lo que requiere un hombre de edad (vv. 736–737). En contraposición, le explica a Filocleón cómo los demagogos se le ríen en la espalda y lo tratan como a un esclavo (vv. 515–517)⁴⁴ con el exclusivo propósito de hacerse ricos a costa suya: los políticos quieren que los *dikastai* permanezcan pobres (v. 703).⁴⁵ En una crítica feroz al manejo actual de los asuntos públicos, Bdelicleón concluye que, si los demagogos quisieran, Atenas sería rica y todos vivirían bien (v. 706).

Con todo ello Bdelicleón se esfuerza por lograr que su padre advierta que Cleón es una mala influencia y que, de quererlo, bien podría acusarlo de soborno ante el jurado (v. 759).⁴⁶ Sin embargo, como veremos, Filocleón seguirá apoyando a su patrón y no manifestará ninguna señal de cambio a pesar de las profundas alteraciones de su conducta visibles en la segunda mitad de la pieza.

La crítica ha reconocido que, tras el agón, Filocleón sufre una suerte de conversión paratrágica⁴⁷ y, sin embargo, en el fondo el personaje no cambia: sin modificar su formación jurídica, la obra nos muestra cómo las enseñanzas de Bdelicleón no lo harán abandonar el mundo judicial sino sólo cambiar de papel, pasando de juez a acusado y de acusado a litigante. El punto de inflexión, que permite unir la obsesión dicástica del viejo y los intentos de su hijo por no dejarlo salir de la casa, se pone de manifiesto en la escena del juicio en la cocina, donde Filocleón es engañado y Bdelicleón, extrañamente, nos muestra que –siendo un joven aristocrático– no deja de conocer las habilidades retóricas de los sicofantas.

44 MCGLEW (2004: 15) señala que, en un contexto de interacción política entre ciudadanos, la esclavitud (*douleía*) era una de las acusaciones jurídicas más graves que podían esgrimirse dentro del sistema democrático ateniense.

45 Una argumentación semejante, aunque más desarrollada, se aprecia en los vv. 669–679, en los que Bdelicleón explica que los demagogos contemporáneos consiguen usar palabras eficaces que les permiten recibir sobornos de los aliados de Atenas, mientras maltratan a los jueces que les sirven para conseguir sus objetivos. Si Filocleón se consideraba Zeus al servir como juez (vv. 619–630), aquí Bdelicleón juega con una inversión retórica y traza una comparación entre Zeus y los propios políticos, a quienes aplica llamativamente el participio *βροντήσας* (v. 671), que generalmente se atribuye al padre de los dioses.

46 SOMMERSTEIN (1983: 295, n. 758–9) considera que aquí Filocleón expresa mediante una maldición propia lo que sabe, en verdad, que es cierto pero que contradice su postura a favor de la política de Cleón.

47 SCHWINGE (1975) distinguía así dos momentos, separados por un punto de inflexión constituido por el agón: desde una crítica política, la obra orientaba al protagonista hacia una segunda parte (que comienza con la puesta en funcionamiento de la corte doméstica) donde se explotaba su condición propia de *bomolókhos*.

4. De la corte a la casa y viceversa: la escenificación de un tribunal casero⁴⁸

Luego del enfrentamiento agonal, Bdelicleón decide construir un tribunal en el interior del *oikos* con el objeto de curar a su padre (vv. 764–766, 768–775):

σὺ δ' οὖν, ἐπειδὴ τοῦτο κεχάρηκας ποῶν,
ἐκεῖσε μὲν μηκέτι βάδιζ', ἀλλ' ἐνθάδε
αὐτοῦ μένων δικάζε τοῖσιν οἰκέταις. (...) *ταῦθ' ἅπερ ἐκεῖ πράττεται.*
ὅτι τὴν θύραν ἀνέψεν ἡ σηκὶς λάθρα,
ταύτης ἐπιβολὴν ψηφιεῖ μίαν μόνην·
πάντως δὲ κάκεῖ ταῦτ' ἔδρας ἐκάστοτε.
καὶ ταῦτα μὲν νυν εὐλόγως, ἣν ἐξέχη
εἶλη κατ' ὀρθρον, ἡλιάσει πρὸς ἥλιον·
ἐὰν δὲ νείφῃ, πρὸς τὸ πῦρ καθήμενος·
ὔοντος εἴσει· κἄν ἔγρη μεσημβρινός,
οὐδεὶς σ' ἀποκλήσει θεσμοθέτης τῇ κιγκλίδι.

Dado que te alegras haciendo esto, no vayas más allá, sino que quédate aquí y juzga a los esclavos (...) Lo que haces allí lo puedes hacer aquí. Si la sierva abre una puerta a escondidas, vas a votar para imponerle una multa sola. Vas a hacer todo lo que hacías allí todos los días, pero ahora con sensatez. Si aparece un rayo de sol al amanecer, vas a juzgar al aire libre. Si, en cambio, nieva, vas a juzgar sentado al lado del fuego. Si llueve, vas adentro de la casa. Y si te despiertas al mediodía, ningún tesmoteta te va a cerrar el paso con la barrera.

La propuesta, como se advierte, incluye un juego de oposiciones que se evidencia en el v. 765: “no vayas más *allí* (ἐκεῖσε), sino que quédate *aquí* (ἐνθάδε) y juzga a los esclavos”.⁴⁹ La antítesis entre el movimiento, determinado por el imperativo βάδιζε, y la estaticidad que representa el participio μένων se refuerza con claridad en el uso de los adverbios contrapuestos que inician y clausuran el verso,⁵⁰ así como en la referencia a los sirvientes (οἰκέταις, v. 766) que logran apelar léxicamente a la idea del hogar. Filocleón mismo se sorprende al no poder comprender de qué modo el “aquí” puede reemplazar el “allí”.⁵¹ La respuesta no se deja esperar: debe hacer en casa las mismas cosas que hacía en el otro lugar: ταῦθ' ἅπερ ἐκεῖ πράττεται (v. 767).

Las fronteras del espacio judicial, citadas frecuentemente, quedan ahora desarticuladas en cuanto Bdelicleón señala como ventaja del nuevo juzgado hogareño la

48 Seguimos en este apartado las ideas presentadas en BUIS (2016a).

49 El resaltado en cursiva de la cita nos pertenece.

50 La presencia de estos adverbios de locación ya fue identificada por KONSTAN (1985: 41).

51 JAY-ROBERT (2003: 430).

imposibilidad de que el magistrado cierre la barrera de ingreso (τῇ κιγκλίδι, v. 775) si Filocleón llega tarde.⁵² Se cumple aquella profecía, que el protagonista recordará en los vv. 799–804, de que todo hombre construirá un pequeño tribunal en la puerta de su domicilio (τοῖς προθύροις) y resolverá sus propios asuntos en el plano privado:

ὄρα τὸ χρῆμα, τὰ λόγι' ὥς περαίνεται·
 ἡκηκόη γὰρ ὥς Ἀθηναῖοι ποτε
 δικάσοιεν ἐπὶ ταῖς οἰκίαισι τὰς δίκας,
 κὰν τοῖς προθύροις ἐνοικοδομήσοι πᾶς ἀνὴρ
 αὐτῷ δικαστηρίδιον μικρὸν πάνυ,
 ὥσπερ Ἐκάταιον, πανταχοῦ πρὸ τῶν θυρῶν.

Mira tú cómo se cumplen los oráculos. Porque yo había oído que los atenienses alguna vez iban a resolver los juicios en sus casas, y que todos los ciudadanos iban a construir una pequeña corte frente a sus puertas.

Es en este contexto doméstico, alejado de las cortes “reales”, que se desarrollará el juicio paródico del perro Labes por el hurto de un queso siciliano. El exterior y el interior como sitios connotados dentro de la obra pasan a traducir el adentro y el afuera de la propia ficción, y la política se convierte en un espectáculo privado en cuanto el personaje del perro traduce y lleva a término los intentos fracasados de Cleón por juzgar en Atenas a Laques por supuesta corrupción en sus actividades militares en Sicilia en los años 427–425.⁵³ Si la enemistad pública se traduce, desde un punto de vista cómico, en un enfrentamiento entre animales, la implementación del procedimiento

52 Cf. [Arist.] *Ath. Pol.* 65.1: “El juez muestra (su bellota) al asistente y entra (en el tribunal) por la barrera” (αὐτ[ὸς δὲ δεῖξα]ς πάλιν τ[ῷ ὑπηρέτῃ εἶτ' ἐντὸς εἰσέρχεται] τῆς κ[ι]γκλ[ιδ]ῖδος). BLANSHARD (2014) se ha ocupado de examinar la fluidez de las fronteras de la arquitectura forense en Atenas.

53 Laques fue general en el 427–426 y 426–425, actuó en Sicilia (según nos informa Thuc. 3.86.1, 3.115.5–6) y promovió una tregua de un año con Esparta en 423 (Thuc. 4.118.11). Aliado de Nicias, seguramente Cleón intentó promover un juicio en su contra en el 422, acusándolo de sobornos (cf. MACDOWELL [1995: 167–168], FABBRO [2012: 224–225]). Si ello es cierto, tiene sentido pensar que el juicio doméstico contra Labes que pone Aristófanes en escena se justifica sobre la base de un trasfondo real identificable por los espectadores, como sugiere MASTROMARCO (1974: 51) al mencionar los vv. 288–289 de la pieza, en que parece hacerse referencia al proceso; cf. vv. 836–838 y 891–1008. El perro de Cidateneo, quien en la parodia ocupa el lugar del acusador, pareciera estar representando al propio Cleón. Si bien no podemos decir que esta improvisada tramitación judicial perjudicó al demagogo, lo cierto es que no hay que descartar la posibilidad de pensar que la representación paródica haya disuadido a Cleón de llevar a Laques ante los tribunales; cf. JUAN (2000: 98). Un análisis crítico de toda esta alegoría política puede hallarse en KIDD (2014: 77).

resulta también significativa en términos de la puesta en escena teatral: a medida que avanzan los discursos del pasaje, queda claro que un ejercicio “casero” de la justicia, como el que se propone, necesariamente exige la reproducción sobre el escenario de las características físicas y espaciales propias de un espacio forense.

Esto, sin duda, es explotado a partir de una estrategia dramática habitual en la comediografía aristofánica. Mediante el recurso directo a la manipulación de los accesorios y los elementos del decorado, considerados objetos en términos de la semiótica del teatro,⁵⁴ se pone en marcha la erección del tribunal.⁵⁵ Desde la resemantización objetual de las herramientas cotidianas que se encuentran a disposición de los actores, advertimos cómo se va construyendo progresivamente en escena un verdadero juzgado con sus elementos distintivos (vv. 816–820):⁵⁶

Bd. ἵνα γ', ἣν καθεύδης ἀπολογουμένου τινός,
 ἄδων ἄνωθεν ἐξεγείρη σ' οὔτοσί.
 Φι. ἔν τι ποθῶ, τὰ δ' ἄλλ' ἀρέσκει μοι.
 Bd. τὸ τί;
 Φι. θήρῳον εἴ πως ἐκκομίσαις τὸ τοῦ Λύκου.
 Bd. πάρεστι τουτί, καὶ τὸς ἄναξ οὔτοσί.

Bd.: –Para que, si te quedas dormido cuando alguno hace su discurso de defensa, cantándote arriba te vaya a despertar. Fi.: –Me falta una sola cosa, las demás me satisfacen. Bd.: –¿Y qué es? Fi.: –Si pudieras traer el templo heroico de Lico. Bd.: –Aquí está, y también está el señor en persona.

Frente al pedido de la colocación de un altar de Lico antes de proceder a entender en el primer caso (v. 819), el propio Bdelicleón utiliza dos pronombres deícticos que muestran la presencia física del pequeño templo (“este está presente”, *πάρεστι τουτί*, v. 820) y de un esclavo que pasa a hacer las veces del héroe divinizado: *καὶ τὸς ἄναξ οὔτοσί* (v. 820). Su indignación por la falta de vallas para el tribunal (*ἄνευ δρυφάκτου*, v. 830) hace que el propio Filocleón decida entrar a la casa para traer alguna “de adentro” (*ἐνδοθεν*, v. 833). Las tablas de avisos y denuncias son buscadas también por su hijo en el interior de la casa (*ἐνέγκω τὰς σανίδας καὶ τὰς γραφάς*, v. 848) y finalmente

54 UBERSFELD (1989).

55 Se trata de un significativo ejemplo de lo que BLANSHARD (2004: 21) llama “the transformative power of court paraphernalia”, capaz de volver cualquier espacio en un ámbito judicializado.

56 Respecto de la configuración de este nuevo tribunal, a partir de la información disponible de otras fuentes de la época, véase BOEGEHOLD (1967: 111–120). Nos hemos ocupado de identificar estos elementos escénicos en la última sección del Capítulo I, cuando se presentó el vocabulario propio de los espacios de corte.

traídas a escena: ταῦτα δὴ (v. 851). Dada la falta de urnas de votación (καδίσκους, vv. 853, 854), se utilizan dos tacitas que las reemplazan (ἀρυστίχους, v. 855); el vaso de noche (ἀμῖς), mencionado en el v. 807, es señalado aquí (ἡδὲ, v. 858) para suplir en su uso como reloj de agua a la *klepsýdra* judicial (vv. 856–859).⁵⁷

Una vez terminado el despliegue, todo está dispuesto para el inicio del proceso forense contra Labes. Hasta los instrumentos de cocina devienen testigos a favor del denunciado (vv. 936–939).⁵⁸

αὐτὸς καθελοῦ· τοὺς μάρτυρας γὰρ εἰσκαλῶ.
 Λάβητι μάρτυρας παρεῖναι τρύβλιον,
 δοῖδουκα τυρόκνηστιν ἐσχάραν χύτραν,
 καὶ τᾶλλα τὰ σκεύη τὰ προσκεκαυμένα.

Bájalo tú; pues voy a llamar ahora a los testigos. Que estén presentes como testigos de Labes la fuente, el mortero, el rallador de queso, el brasero, la olla y los otros utensilios de cocina, chamuscados / para dar testimonio.⁵⁹

El vocabulario acompaña la nueva ambientación física, en tanto la fórmula del acta de acusación, en boca de Bdelicleón, reproduce desde la imitación paródica del discurso judicial los elementos esenciales de la denuncia en el derecho ático (vv. 894–897):

ἀκούετ' ἤδη τῆς γραφῆς. “ἐγράψατο
 Κύων Κυδαθηναίεὺς Λάβητι· Αἰξωνέα
 τὸν τυρὸν ἀδικεῖν ὅτι μόνος κατήσθιε
 τὸν Σικελικόν. τίμημα κλωὸς σύκινος.”

Y escuchad ahora la acusación pública: “Perro de Cidateneo acusa en acción pública a Labes de Aexón por el delito de haber ingerido por sí solo el queso siciliano. Pena propuesta: un collar de higuera”.⁶⁰

57 Hay aquí una reproducción familiar del mobiliario y del equipamiento técnico del juzgado. Acerca de la lista de elementos que solían contener las cortes de justicia, puede verse el testimonio tardío del lexicógrafo Pollux (8.16–18). Al respecto, véase BOEGEHOLD (1995: 208–241).

58 GRIFFITH (1988).

59 Puede relevarse en este contexto el *aprosdóketon* que se produce al emplazar cómicamente el participio προσκεκαυμένα (“chamuscados”) en el lugar en que esperaríamos la forma προσκεκλήμενα (“convocados a juicio”).

60 Corresponde remarcar que Κύων funciona aquí como nombre propio; esto es necesario si tenemos en cuenta el v. 916, dado que no es posible que el acusador se llame a sí mismo “el perro” sin negar de modo implícito la naturaleza canina de su adversario.

Frente a la identificación del denunciante y del acusado, del crimen imputado y de la sanción solicitada –todos datos esenciales para la presentación de un asunto ante los jueces– aparecen ciertos resortes de comicidad como la naturaleza del acto ilícito –no tanto el haber comido, sino el no haberlo compartido– y la punición (κλωὸς σύκινος),⁶¹ que juega semánticamente con la etimología supuesta del término que designa al delator o chantajista profesional (συκοφάντης).⁶² Todo ello es reforzado por una nueva insistencia en el desplazamiento físico. La puesta en práctica del juicio presupone múltiples instancias de ascenso al estrado y descenso: la reiteración de los verbos ἀναβαίνω (“subir”, vv. 905, 944, 963, 977) y καταβαίνω (“bajar”, vv. 979 [cinco veces], 980, 981) otorgan humorísticamente un apoyo visual a los movimientos espaciales que acompañan la tramitación de la sesión judicial.⁶³

La litigiosidad ha ingresado a las esferas domésticas, lo cual manifiesta en la estructura profunda de la obra una ubicuidad del ejercicio forense y una desacralización de sus espacios de solemnidad. La flexibilidad que originalmente se concebía adecuada al nuevo *dikastérion* –en el que no existirían restricciones al ingreso tardío del jurado– se contrapone a las nuevas regulaciones que el propio Bdelicleón se esfuerza por asignar: “Si algún juez está afuera, que ingrese; pues una vez que se comience a hablar, no se lo permitiremos” (εἰ τις θύρασιν ἡλιαστής, εἰσὶτω / ὥς ἥνικ’ ἂν λέγωσιν, οὐκ ἐσφρήσομεν, vv. 891–892). Al igual que lo que sucederá en *Aves* con la fundación de Nubicuquilandia y su relación con la Atenas abandonada por los personajes,⁶⁴ el lugar ideado se desmistifica y pasa a imponer sus propias normas de conducta. Con las pautas de admisión y con todas las formalidades respetadas, la corte establecida en la puerta del *oikos* deja de representar la utopía de un anti-tribunal para resultar aquí un nuevo espacio cerrado con características igualmente negativas. Tanto es así que Filocleón, lejos de manifestar alguna mejora en su enfermedad, preanuncia de antemano que el defendido será condenado, incluso antes de saber de quién se trata: “¿Quién es este que se defiende? ¿Cómo será condenado?” (τίς ἄρ’ ὁ φεύγων οὗτος; ὅσον ἀλώσεται, v. 893).

Si se puede juzgar en cualquier lado, eso implica que el ritual del derecho se ve desarticulado en sus cimientos. La construcción del tribunal privado, que tiene por origen desplazar la actividad tribunalicia que apasiona a Filocleón por un compromi-

61 Ver, sobre el sentido de esta pena, N. G. WILSON (1975b).

62 Nos hemos ocupado de describir los ataques cómicos contra estos delatores al ocuparnos de *Acarnienses* en el Capítulo III. Acerca de un estudio de la escena del juicio desde su organización retórica, cf. MAJOR (2013: 105–108).

63 Todo el episodio, por tanto, con los actores involucrados y los objetos, “doveva imitare la prassi procedurale del proceso ateniense” (FABBRO [2012: 226]).

64 Respecto de los espacios en esta obra, cf. GONZÁLEZ DE TOBIA (1994: 93–113).

so menos viciado con lo justo, no logra cumplir con su finalidad y sólo puede transformarse en un espejo cómico de la Heliea ateniense.⁶⁵

A tal punto Aristófanes aprovecha este desplazamiento escénico que lo que originalmente implicaba un traslado en el espacio se torna pronto un cambio en el nivel de los propios personajes. Bdelicleón, quien siempre se había opuesto a la pasión desmedida de su padre y que se presenta al inicio como opuesto a una *polypragmosýne* exacerbada, se convierte a lo largo del juicio de Labes en un hábil oficial de justicia, que conoce dónde debe colocarse el denunciante (“Y tú, subiéndote, acusa”, σὺ δ’ ἀναβὰς κατηγορεῖ, v. 905) y sabe las fórmulas del proceso al instar al juez a no prejuzgar antes de escuchar a ambas partes (“por los dioses, no condenes de antemano, padre, antes de haber escuchado a ambos”, πρὸς τῶν θεῶν μὴ προκαταγίγνωσκ’ ὦ πάτερ, / πρὶν ἂν γ’ ἀκούσης ἀμφοτέρων, vv. 919–920). Sin duda, Bdelicleón posee el entrenamiento jurídico necesario que le permite recurrir con éxito a las estrategias adecuadas para lidiar con la creciente burocracia de los tribunales atenienses de la época.⁶⁶

Ante el silencio del perro Labes,⁶⁷ será el propio Bdelicleón quien asuma su defensa, basando su alegato –como si se tratara de un hábil orador– en cuatro argumentos principales: primeramente, asegura que se trata del mejor perro de todos (ἄριστός ἐστι τῶν νυνὶ κυνῶν, v. 954, idea que se reitera en el ἄριστός ἐστιν del v. 958) y de un gran protector de la casa (v. 957).⁶⁸ En segundo lugar, si hurtó algo, debe ser absuelto porque no sabe tocar la cítara (v. 959), en una clara indicación de sus orígenes

65 “La justice de la cité qui est mise en procès et rejetée hors de la scène dans un premier temps, est ensuite en quelque sorte réhabilitée par sa mise en scène dans le cadre domestique qui n’est guère qu’un double en réduction de la cité. Ou plus exactement, c’est le cadre domestique qui, par le biais de la parole, est transformé peu à peu en un monde judiciaire du théâtre” (CUSSET [1999: 47]).

66 Recordemos que ya antes tomaba nota al escuchar a Filocleón durante el agón (vv. 529, 538, 559, 576). Esta recurrencia al registro escrito, sumada al énfasis que el joven pone en los cálculos cuidadosos, “exhibits the sort of mind needed to reckon with the demagogues” (KONSTAN [1985: 38]). OLSON (1996: 144) añade a esto que el hecho de escribir asimila a Bdelicleón con el propio poeta, justificando desde otro lugar el vínculo habitual entre personaje y comediógrafo.

67 Se trata, concretamente, de un silencio que el propio texto asimila –al jugar con el conocimiento previo de los espectadores– a la parálisis verbal que sufrió Tucídides cuando fue sometido a juicio; hemos trabajado ya los pormenores de esta referencia en nuestro análisis de *Acarnienses* en el Capítulo III. Acerca del juego entre las dos alusiones a la figura de Tucídides en ambas comedias y la posibilidad de pensar en el sorpresivo silencio del personaje como un producto de un conjuro mágico con connotaciones judiciales, ver FARAONE (1989).

68 Se sugiere aquí alguna reminiscencia del juego de palabras que describimos al analizar *Acarnienses* respecto del superlativo ἄσιτος y el nombre del comediógrafo: tanto el perro como Aristófanes se defienden públicamente sobre la escena frente a quienes los quieren condenar (Cleón en un caso; Filocleón en el otro).

humildes y no aristocráticos. Como tercer punto, sostiene que, si nuevamente se reconoce que existió el hurto, lo cierto es que lo repartió y no se lo quedó para sí, como confirma el testimonio del rallador de queso cuando se le pregunta (vv. 964–965). Finalmente, como si se tratara de un verdadero juicio, hace uso de los *tópoi* frecuentes de la oratoria, recurriendo a la compasión por su cliente y a la crítica moral de su adversario (vv. 967–972):

ὦ δαιμόνι', τέλει τοὺς τालαιπωρομένους.
οὗτος γὰρ ὁ Λάβης καὶ τραχήλι' ἐσθίει
καὶ τὰς ἀκάνθας, κοῦδέποτ' ἐν ταύτῳ μένει.
ὁ δ' ἕτερος οἶός ἐστιν. οἰκουρὸς μόνον·
αὐτοῦ μένων γὰρ, ἅττ' ἂν εἴσω τις φέρῃ,
τούτων μεταίτεϊ τὸ μέρος· εἰ δὲ μή, δάκνει.

Estimado, ten compasión de aquellos que padecen. Pues este Labes come restos de carne y huesos de pescado y nunca permanece en el mismo lugar; este otro, en cambio, ¡cómo es! Es casero, pues se queda aquí y de todas las cosas que alguien trae adentro reclama una parte; y si no, muerde.

También Bdelicleón suplica el perdón y convoca a los hijos de Labes para que lloren y conmuevan al juez (vv. 975–978):

ἴθ', ἀντιβολῶ σ', οἰκτίρατ' αὐτὸν, ὦ πάτερ,
καὶ μὴ διαφθείρητε. ποῦ τὰ παιδία;
ἀναβαίνειτ', ὦ πόνηρα, καὶ κνυζούμενα
αἰτεῖτε κἀντιβολεῖτε καὶ δακρύετε.

Vamos, te lo suplico; compadécete de él, padre, y no lo destruyas. ¿Dónde están los hijos? Subid, pobrecitos, y con quejidos implorad y suplicad y llorad.

Difícil no ver en estas palabras un eco de la situación que el propio Filocleón describía antes, cuando mencionaba la presencia de los niños como una de las estrategias habituales de los defensores en el tribunal (vv. 568–571):

κἄν μὴ τούτοις ἀναπειθώμεσθα, τὰ παιδάρι' εὐθὺς ἀνέλκει
τὰς θηλείας καὶ τοὺς νιεῖς τῆς χειρός, ἐγὼ δ' ἀκροῶμαι,
τὰ δὲ συγκύψαντ' ἀμβληχᾶται· κἄπειθ' ὁ πατήρ ὑπὲρ αὐτῶν
ὥσπερ θεὸν ἀντιβολεῖ με τρέμων τῆς εὐθύνης ἀπολύσαι·

Y si no somos convencidos por estos medios, enseguida arrastra de la mano arriba a sus hijitos, a las niñas y a los varones, y yo escucho mientras ellos se encorvan y al mismo tiempo balan y

entonces su padre me suplica en su nombre, como si yo fuese un dios, temblando, para que yo lo declare inocente en su rendición de cuentas.

Si bien Bdelicleón manifiesta con su discurso un manejo consciente de las habilidades discursivas de la nueva camada de litigantes, quizás no es hasta el momento de la sentencia que se muestra como un verdadero manipulador de la justicia. En efecto, luego de pedirle en vano a su padre que tome la piedra de voto y que la deposite en la segunda urna, que era la correspondiente al veredicto que declararía la inocencia del acusado (vv. 987–988), opta por engañar al viejo juez y hacerlo confundir de urna (vv. 990–991). El resultado es claro: Filocleón ha sido burdamente engañado (v. 992) y Labes, sin querer, es liberado de culpa y cargo, como el propio Bdelicleón anuncia con orgullo: “Fuiste absuelto, Labes” (ἐκπέφυγας, ὦ Λάβης, v. 994).⁶⁹

Tras la sentencia, la construcción transitoria de la corte se desarma escénicamente, del mismo modo en que parece desarmarse la obsesión–adicción del protagonista. Bdelicleón traduce bien esta indeterminación espacial cuando sostiene que ahora llevará a su padre con él “a todos lados” (πανταχοῦ, v. 1004) para enseñarle la buena vida de los placeres.

Ya nada será lo mismo. Adiestrado por su hijo en la necesidad de participar en simposios, el propio Filocleón abandona su rol como heliasta y su vejez para ubicarse, rejuvenecido, del otro lado de la justicia.⁷⁰ en efecto, al regresar de un banquete que se desarrolla fuera de escena, entra en ella borracho y será pronto acusado en términos judiciales –como examinaremos– por una panadera litigiosa (vv. 1389–1412) y por un ciudadano golpeado que pretende iniciarle ante los magistrados una causa por *hýbris* (vv. 1417–1441). La solución que encuentra Bdelicleón para evitar nuevas denuncias contra su padre consiste en sacarlo tras bambalinas: “te llevo adentro, fuera de aquí” (εἶσω φέρω σ’ ἐντεῦθεν, v. 1444). La confluencia de los dos adverbios de lugar antitéticos, nuevamente enfatizados en su acumulación, apunta ya no sólo a la cercanía o lejanía del espacio del tribunal y de la casa, sino también a la presencia o no de objetos e individuos ante los espectadores del certamen dramático: el “adentro” del hogar pasa a ser ahora el “afuera” del teatro. Para el auditorio, con todo ello, el juzgado y la casa, en tanto espacios creados por la deixis de los personajes sobre tablas, volverán a convertirse así en el escenario de las Leneas.⁷¹

69 Para un análisis comprehensivo de los cuatro resortes que, en conjunto, producen comicidad en este episodio del perro (incluyendo la parodia del tribunal), ver RUFFELL (2011: 142–153).

70 “C’est alors la succession des plaignants et une nouvelle accumulation de procès, où Philocléon sera désormais l’accusé et non plus le juge” (FRAZIER [2001: 98]).

71 Esto responde bien a la pretendida confusión de espacios que (entre otras estrategias de comicidad) genera la comediografía aristofánica; cf. JAY–ROBERT (2009: 21–28).

5. El derecho y la inversión generacional

La escenificación de la *graphé* contra Labes (vv. 891–1008) pone en tela de juicio las pretensiones originales de Bdelicleón y demuestra hasta qué punto, en el juego de inversión que propone la obra, la dimensión pública de lo jurídico es capaz de filtrarse, cómicamente, en el ámbito doméstico.

Si es cierto que la comediografía recurre a los resortes que proporciona la subversión para trastocar los valores sociales y relativizar las normas que los regulan, como hemos venido demostrando, y que la variable etaria constituye una estrategia privilegiada de la factura cómica de *Avispas* desde el comienzo, resulta coherente que Aristófanes cargue las tintas aquí sobre las distancias generacionales. En efecto, siguiendo el mismo patrón que recorrerá la composición poética aristofánica desde su primera obra *Comensales*⁷², la pieza se estructura en torno de unas marcadas contraposiciones entre juventud y ancianidad y entre inexperiencia y madurez.

Ya hemos visto cómo Bdelicleón había decidido dejar encerrado a su padre para evitar su escape junto con los jueces, creando, a la luz de la reversión de los valores de la interioridad y exterioridad, una verdadera lógica antitética que oponía y acercaba a la vez los patrones convencionales de juventud y vejez y de paternidad y filiación. Desde esta perspectiva, y respondiendo a dos estereotipos estables en la sociedad ateniense, en un primer momento el anciano Filocleón parece construirse dramáticamente como un personaje conservador, dispuesto a afianzar desde lo patético una tradicional presencia de viejos en los intersticios del mundo judicial. Bdelicleón, en cambio, promueve la liberalidad juvenil de quienes critican la institucionalización antigua de las cortes y fomenta el desplazamiento del ámbito judicial a una instancia casera, como se advierte en la reproducción formal de una tramitación judicial en el contexto de la cocina de los personajes, a la hora de tratar el pleito descrito en torno al queso siciliano (vv. 891–1008).

La conducta desmedida e incontrolada del joven hijo es rechazada de plano por un progenitor que desconfía de la falta de límites y de la sinrazón adolescente: así, los razonamientos se manifiestan como incompatibles en cuanto Filocleón afirma que beber es malo (v. 1253) y Bdelicleón se apresura a contradecirlo afirmando que, si uno se emborracha entre nobles (*kaloì kagathoì*), después puede sortear los asuntos contando una historia de Esopo o de un sibarita (vv. 1256–1261):

οὔκ, ἦν ξυνῆς γ' ἀνδράσι καλοῖς τε κάγαθοῖς·
ἢ γὰρ παρητήσαντο τὸν πεπονθότα,

72 Trabajaremos sobre los fragmentos de esta primera comedia en el Apéndice del libro.

ἢ λόγον ἔλεξας αὐτὸς ἀστεϊὸν τινα,
 Αἰσωπικὸν γέλοιον ἢ Συβαριτικόν,
 ὦν ἔμαθες ἐν τῷ συμποσίῳ· κἄτ' εἰς γέλων
 τὸ πρᾶγμ' ἔτρεψας, ὥστ' ἀφείς σ' ἀποίχεται.

No, si no estás en compañía de hombres nobles. Pues alejan con súplicas a la víctima o bien tú cuentas algún cuento ingenioso, algo gracioso, esópico o sibarítico, que hayas aprendido en el banquete; y entonces transformaste el asunto en algo gracioso, de modo que, yéndose, te abandona.⁷³

Si los tribunales se construyen desde lo institucional como el ámbito de la preservación de valores –opuesto al descontrol que originan las experiencias simposíacas– Filocleón parece representar en este punto una actitud crítica con respecto a la celebración de banquetes. De hecho, la obra consagra una suerte de oposición entre el mundo de los tribunales –marcado por la presencia de los ancianos pobres– y el de los banquetes –ocupado por las clases aristocráticas de la *pólis*–,⁷⁴ a tal punto que algunas/os críticas/os se han esforzado por destacar que se produce el traspaso de Filocleón de un plano a otro (esto es, a nivel dramático se avanza desde una parte dicástica de la obra hacia otra simposíaca) tras la parábasis principal.⁷⁵

La segunda parte de la pieza traduciría en este punto el enfrentamiento entre un padre desbocado e insensato que asume un rol adolescente y un hijo adulto que, serio, se convertirá en el prudente portavoz de la razón institucional. En las antípodas de su tradicional respeto por el *nómos* arcaico,⁷⁶ el propio Filocleón parece encontrar

73 Para una interpretación de estas historias sibaríticas, cf. SCHIRRU (2009: 150–165). Acerca de las funciones de las fábulas esópicas en Aristófanes, ver también E. HALL (2013).

74 BANKS (1980: 84) señala al respecto que “The lawcourt and the symposium, on the level of plot, clearly represent opposing ways of life”: cada uno de los espacios cuenta con sus reglas propias, sus mecanismos para la solución de controversias e incluso sus propios *nómoi* contruidos sobre una base social común.

75 Sobre estas dos partes que componen la obra y que se muestran como universos antitéticos, ver VAI0 (1971). TEL0 (2016: 104–105) considera que utiliza estas fábulas como instrumento de abuso verbal porque las menciona fuera del ámbito esperable del *sympóision*.

76 Este punto merece una aclaración, dado que –como señalamos al analizar el léxico en el Capítulo I– entendemos *nómos* tanto en su valencia de derecho como a la luz de sus alcances en términos de convención: al formar parte del sistema tradicional de justicia, consagra un esquema jurídico existente al que se oponen las nuevas generaciones. En rigor de verdad, podría también pensarse sin contradecirse que, desde adentro, Filocleón también se rebela contra ese mismo *nómos*, si tenemos en cuenta que el protagonista disfruta lesionando a la gente inocente que nada ha hecho en su contra (y esto es contrario al *nómos* que consagra que sólo se daña a los enemigos). En el banquete sigue haciendo exactamente lo mismo: solamente golpea a los inocentes.

ahora su lugar en el exceso irrefrenable de la pura *phýsis*.⁷⁷ Según nos comenta el esclavo Jantias, en una postura absolutamente contraria a las “nobles” recomendaciones hechas por Bdelicléon, su amo se había dedicado al vino y relataba, entonado, variadas historias de modo rural e ignorante, que –según se aclara– no tenían nada que ver con los asuntos en cuestión: “haciendo bromas rústicamente e incluso contando historias, de modo muy ignorante, que no tienen nada que ver con el asunto” (σκώπτων ἀγροίκως καὶ προσέτι λόγους λέγων / ἀμαθέστατ’ οὐδὲν εἰκότας τῷ πράγματι, vv. 1320–1321).

El texto nos muestra cómo, saliendo del espacio del banquete (esto es, rechazando un último espacio de institucionalidad ritualizada)⁷⁸ y sumergido en este rejuvenecer alocado,⁷⁹ Filocleón aparece en escena, absolutamente intoxicado, sosteniendo una antorcha encendida con una mano (vv. 1331, 1361) y cargando con la otra a una bella flautista desnuda llamada Dardanis (vv. 1373–1377). Para que no le queden dudas al auditorio respecto de la presencia de un renovado Filocleón, menos maduro que su propio hijo en pensamiento y actitud, Aristófanes sugiere que su antigua pasión por los juicios ha desaparecido en pos de un rechazo rotundo del derecho.

La crítica se ocupa de señalar cómo el mismo individuo que había sabido relevar las consecuencias perjudiciales de la bebida (v. 1253), responde ahora con ahínco e ímpetu de alcohol (v. 1300) a una grave acusación judicial. En efecto, al aparecer en escena uno de los comensales del banquete, advirtiéndole a Filocleón que pagaría por lo cometido a pesar de su edad (ἢ μὴν σὺ δώσεις αὔριον τούτων δίκην / ἡμῖν ἄπασι, κεῖ σφόδρ’ εἰ νεανίας, vv. 1332–1333) pues todos en orden iban a iniciarle querellas judiciales (ἄθροοι γὰρ ἤξομέν σε προσκαλούμενοι, vv. 1334), la respuesta es más que significativa (vv. 1335–1340):

ιῆῦ, ιῆῦ, “καλούμενοι”.
 ἀρχαῖά γ’ ὑμῶν. ἄρά γ’ ἴσθ’
 ὥς οὐδ’ ἀκούων ἀνέχομαι
 δικῶν; ιαιβοῖ αἰβοῖ.
 τάδε μ’ ἀρέσκει· βάλλε κημούς.
 οὐκ ἄπει –ποῦ σὲ τιν’ ἡλιαστής;– ἐκποδῶν;

77 De hecho, esto es lo que concluye BANKS (1980: 84) al analizar la obra: sostiene que Filocleón se aliena del *nómos* para convertirse en un símbolo claro de la *phýsis*.

78 Sobre la importancia del banquete en la pieza, ver VETTA (1983), STOREY (1985) y PÜTZ (2007²).

79 Acerca de la presencia de flautistas en los banquetes, especialmente en lo que hace a una reinterpretación de las referencias en Platón y Aristóteles, ver HARMON (2005).

Ay, sí, claro, “me van a iniciar una causa”. Qué cosas viejas las vuestras. ¿O no sabéis que ni siquiera puedo soportar estar escuchando los juicios? ¡Hurra, hurra! ¡Esto es lo que me gusta! Tira las urnas para votar. ¿No te vas –¿dónde está el heliasta?– para afuera?

Por efecto del vino, la burla se apropia del anciano y lo consolida ahora como un joven irreverente.⁸⁰ El vocabulario sexual que abundará en la primera parte de su discurso, al volver a escena, deja al descubierto un entramado cómico de alusiones obscenas: la propuesta de que Dardanis le agarre la cuerda decaída y se la frote (vv. 1343–4), por caso, trasluce una fresca desfachatez que descomprime en un doble sentido sexual las alusiones técnicas al mundo forense. Pero nada es lo que uno espera, y el comediógrafo nos indica en su propio discurso que esta nueva actitud salvaje e irreflexiva no genera en el fondo una negación del plano jurídico sino que consagra una dimensión distinta en la que sutilmente el derecho encuentra otros senderos de afianzamiento.

De este modo, notamos que en el discurso que Filocleón pronuncia enseguida –en el que con claridad se marca la inversión padre/hijo– no se produce un quiebre entre descontrol juvenil y universo judicial. Respondiendo muy bien a la litigiosidad propia de los atenienses, bien conocida en las fuentes literarias, ni siquiera ebrio podrá Filocleón desentenderse de una apelación concreta a referencias jurídicas. Lejos de la impertinencia y la rusticidad atribuidas por Jantias a las historias que relataba en el banquete, el protagonista expone ahora sus reflexiones acerca del hurto cometido y afirma haber actuado con inteligencia, como surge del adverbio “diestramente” (δεξιῶς) que inaugura el pasaje de los vv. 1345–1359:

ὁρᾷς ἐγὼ σ' ὥς δεξιῶς ὑφειλόμην
 μέλλουσιν ἤδη λεσβιᾶν τοὺς ζυμπότας·
 ὦν οὐνεκ' ἀπόδος τῷ πέει τῷδι χάριν.
 ἀλλ' οὐκ ἀποδώσεις οὐδ' ἐφιαλεῖς, οἶδ' ὅτι,
 ἀλλ' ἐξαπατήσεις κάγχανει τοῦτω μέγα·
 πολλοῖς γὰρ ἤδη χάτέροις αὐτ' ἠργάσω.
 ἐὰν γένῃ δὲ μὴ κακὴ νυνὶ γυνή,
 ἐγὼ σ', ἐπειδὴν οὐμὸς υἱὸς ἀποθάνῃ,
 λυσάμενος ἔξω παλλακὴν, ὦ χοιρίον.
 νῦν δ' οὐ κρατῶ γ' ὧ τῶν ἐμαυτοῦ χρημάτων.

80 DOVER (1972: 122) señala que las palabras de Filocleón tras el banquete son propias de un adolescente: “rather as a lovesick youth with a stern father talks in much later comedies”. De manera similar, KONSTAN (1985: 30) indica que “Philocleon takes his dependent legal status as licence to behave childishly”, introduciendo, como variable, la irresponsabilidad jurídica. Sobre el vino en la obra, ver A. M. BOWIE (1997).

νέος γάρ εἰμι, καὶ φυλάττομαι σφόδρα·
 τὸ γὰρ υἱίδιον τηρεῖ με, κάστι δύσκολον
 κάλλως κυμινοπριστοκαρδαμογλύφον.
 ταῦτ' οὖν περὶ μου δέδοικε μὴ διαφθαρῶ·
 πατήρ γὰρ οὐδεὶς ἐστὶν αὐτῷ πλὴν ἐμοῦ.

¿Ves cuán diestramente yo te rapté justo cuando ibas a tener que chupar a los comensales? Por eso dale algo a cambio a esta verga. Pero no, no vas a darme nada a cambio ni vas a hacer el trabajo, sino que me vas a decepcionar y te vas a ir riendo mucho frente a ésta; pues ya le hiciste esto a muchos otros. Pero en caso de que te conviertas ahora en una mujer buena, yo mismo –cuando se muera mi hijo– después de liberarte te voy a tener como concubina, chanchita mía. Pero ahora no tengo el poder sobre mis propios bienes, pues soy joven y me vigilan de cerca. Mi hijito me custodia y tiene mal carácter, ese separador–de–comino–y–raspador–de–berro. Tiene miedo de que me pierda, porque no tiene a ningún padre con excepción de mí.

El léxico vulgar, identificado en los términos λεσβιεῖν y πέος, desacraliza en el pasaje la seriedad de una serie de locuciones y giros típicos del discurso jurídico ático. Así, como hemos ya indicado, la construcción encabezada por “en caso de que” (ἐάν) en el v. 1351 se consolida como la estructura típica del *nómos* legislativo y reproduce una hipótesis eventual de tenor legal semejante a las otras muchas que aparecen en la comedia aristofánica. La alternancia de esta sintaxis técnica con un vocabulario familiar caracterizado por apelaciones sexuales directas genera un efecto cómico inmediato en los espectadores.

El vínculo paterno–filial es explotado hasta su inversión plena: un espectador ateniense esperaría reemplazar toda alusión al hijo (υἱός) por el padre (πατήρ) y viceversa. Recurriendo a un juego cómico explícito respecto del intercambio generacional, el anciano rejuvenecido actúa como si se tratase de un menor de edad y explica su sujeción jurídica al poder absoluto de su hijo, quien controla sus acciones. A pesar de la irrealidad del planteo, en términos estrictamente jurídicos la referencia al poder sobre las propiedades (“y ahora no tengo poder sobre mis propios bienes”, νῦν δ' οὐ κρατῶ γὰρ τῶν ἐμαυτοῦ χρημάτων, v. 1354) traduce un vocablo técnico, *krátos*, que apunta al control sobre los objetos como concepto opuesto al dominio.⁸¹ Mediante la hipótesis de la muerte de su hijo –que habilitará la posibilidad de permitir el ejercicio de sus derechos hereditarios (v. 1352)– o de la adquisición de su mayoría de edad (vv. 1354–1355), Filocleón hace ingresar –en un pasaje que supuestamente responde a la postura de un joven embriagado– una serie de reflexiones jurídicas capaces de apelar a una justificación fundada en las disposiciones aplicables a las sucesiones en la realidad ateniense. Del mismo modo que imagina las consecuencias jurídicas de la heren-

81 Is. 8.2; MACDOWELL (1971: 309, s.v.).

cia de Bdelicleón, promete a la joven Dardanis que, cuando adquiera personería legal y capacidad de actuar en derecho, la liberará de su situación de esclava (λυσάμενος, v. 1353) y la convertirá en su concubina (παλλακὴν, v. 1353), utilizando un término adecuado para referirse a las únicas relaciones de pareja posibles instituidas por el derecho ateniense en el caso de la unión entre ciudadanos y libertas.

En este nuevo universo dado vuelta, la aparición en escena de Bdelicleón genera en el viejo la voluntad de responderle con las mismas tretas juveniles que su hijo había empleado contra él antes en la pieza. Ante las expresiones del muchacho, que traducen una amenaza jurídica (“Por Apolo, no te saldrás con la tuya haciendo esto”, οὔτοι καταπροιξει μὰ τὸν Ἀπόλλω τοῦτο δρῶν, v. 1366), Filocleón también responde identificando esta litigiosidad (“¿Cómo te gustaría comerte un juicio en vinagre!”, ὡς ἡδέως φάγοις ἂν ἐξ ὄξους δίκην, v. 1367) y, con otro giro de derecho (v. 1370), inicia un juego de palabras cómico en el que identificamos claras estrategias jurídicas.⁸² Mediante una argumentación risible, el viejo intenta demostrar que –lejos de tratarse de la flautista Dardanis– lo que tiene en sus manos es una antorcha encendida, con brea entre las piernas y un nudo que le sobresale en el pecho.

Desde la perspectiva de la subversión del trasfondo legal, entonces, el episodio del rapto de Dardanis en su conjunto (vv. 1326–1386) deviene significativo: nos demuestra que el rejuvenecimiento alocado de Filocleón no debe entenderse como un apartamiento del derecho, ya que el propio protagonista, a pesar de su embriaguez y excitación sexual, no abandona una terminología jurídica para convencer a la prostituta capturada de un futuro compartido en la más estricta legalidad (vv. 1351–1354).

Como veremos en el apartado siguiente, al ingresar en escena la panadera Mirtia (vv. 1388), dispuesta a iniciarle una demanda judicial a Filocleón, éste afirmará que los asuntos se van a arreglar con palabras –una vez más– “diestras” (δεξιοί, v. 1394). Las estrategias reproducen de modo exacto lo sugerido por Bdelicleón en los vv. 1258–1259, ya citados, y Filocleón intentará persuadir a la comerciante con el relato de un cuento esópico (vv. 1399–1400). Cuando aparezca en escena un nuevo acusador, enojado con el protagonista, el mecanismo se repite y, esta vez, se relatará la historia de un sibarita (vv. 1427–1432).

A diferencia de las palabras pronunciadas por Filocleón en el banquete, que Jantias describía como impertinentes e ignorantes, el recurso a las historias vinculadas con el *prâgma* para convencer a los interlocutores en un contexto jurídico no debe ser descartado como estrategia forense. En el agón inicial, el propio personaje central indicaba que, cuando él acudía a los tribunales para juzgar, los denunciados recurrían a historias divertidas de Esopo para buscar la absolución (vv. 566–567): “Unos nos

82 Este pasaje ha sido objeto de análisis por parte de RUSTEN (1977).

cuentan historias, otros algo divertido de Esopo, y otros hacen chistes, para que yo me ría y deponga mi cólera” (οἱ δὲ λέγουσιν μύθους ἡμῖν, οἱ δ’ Αἰσώπου τι γέλοιοι· / οἱ δὲ σκώπτουσ’, ἵν’ ἐγὼ γελάσω καὶ τὸν θυμὸν καταθῶμαι). Al analizar estos versos, parece quedar claro que la inversión entre padre e hijo que consagra la pieza se patetiza a su vez en la subversión de roles judiciales: si en la primera parte de la comedia, Filocleón se aproximaba al deseo compartido por los viejos de actuar como jueces, en este final se ha convertido en un audaz y joven litigante, dispuesto a cualquier chicana verbal para conseguir el triunfo en un litigio.

Como bien señala GAGARIN (2003), el “contar historias” para persuadir al jurado constituía en la Atenas democrática una característica esencial del nuevo derecho procesal vigente, controlado por jóvenes logógrafos sin experiencia judicial.⁸³ Y ello se vislumbra en *Avispas*. Como advertimos en el episodio de la flautista y en los pasajes relevados, la recurrencia a confusos juegos de palabras, la presentación de relatos persuasivos y los engaños con palabras inteligentes, lejos de formar parte de un retorno natural a los excesos sexuales y étlicos de la *phýsis* y un alejamiento de las cortes, constituyen para Aristófanes mecanismos convencionales privilegiados capaces de demostrar que, aun entre la juventud irreverente, se consagra la presencia permanente del derecho.

El propio Filocleón, quien había demostrado su pasión enfermiza por actuar como juez, ha internalizado ahora las enseñanzas de su hijo vinculadas con la nueva retórica: en una obra en la que el carácter convencional del derecho está presente de modo permanente y en la que, mediante una domesticación concreta, la justicia se filtra en todos los ámbitos, el viejo heliasta se ha convertido ahora en un joven litigante. El ingreso en escena de dos víctimas de sus arrebatos adolescentes mostrará hasta qué punto Filocleón se ha desplazado en su posición jurídica pero no ha abandonado el universo judicial.

83 Se advierte bien que entre estas historias –como también veremos en el apartado siguiente– cobran un papel de relevancia los relatos esópicos. Es claro que la frecuente recurrencia de Filocleón a estas fábulas, habituales en las clases más bajas de la *pólis*, lo consolida como un experto en las “realities of speeches delivered to the *dikastai* at Athens”, como indica ROTHWELL (1995: 247). Este autor se esfuerza por mostrar que esas historias no debían ser reproducidas entre los grupos aristocráticos y, por lo tanto, deben distinguirse de las elevadas historias que Bdelicleón le insta a pronunciar cuando esté en compañía de hombres nobles (v. 1185). Lo cierto es que –se trate del relato que se trate– la comedia instaura una dimensión jurídica permanente en que el “contar historias” deviene esencial. En la segunda parte de la comedia, Filocleón se convierte en un litigante más que, siendo acusado, hace uso de estas estrategias retóricas para defenderse.

6. Los episodios de Mirtia y el denunciante

Luego de la segunda parábasis, como adelantamos, el esclavo Jantias nos menciona que Filocleón, ebrio y habiendo insultado a los invitados de un banquete, andaba golpeando gente por la calle (a partir del v. 1299). Entre los personajes que aparecen para quejarse de las acciones de Filocleón encontramos a una ciudadana que se hace presente con el fin de hacer públicas las culpas del agresor. Se trata de una panadera del ágora, quien va a expresarse con un vocabulario jurídico sorprendente en boca de un personaje femenino.⁸⁴ Para comprender cómo funciona cómicamente, sobre el escenario, una comerciante que se pronuncia en términos de derecho ateniense, sería preciso partir de los conocimientos con que contamos acerca de la posibilidad de que las mujeres atenienses pudiesen invocar el derecho y realizar denuncias judiciales.⁸⁵

Por lo pronto, cabe decir que el rol jurídico de la mujer en la sociedad ateniense está lejos de haber sido esclarecido.⁸⁶ Muchas veces, la utilización de testimonios de distinta índole ha conducido a los estudiosos a sostener posturas contrarias sobre este mismo problema.⁸⁷ Lo cierto es que, limitadas en general a una vida que mayormente transcurría en el interior de las casas (aunque bastante lejos de constituir una reclusión),⁸⁸ no se duda de que las mujeres atenienses en gran medida desarrollaban en el “interior” (ἐνδον) sus trabajos domésticos cotidianos.⁸⁹ Desde ya, esto no im-

84 Las mujeres del mercado responden a una tipología cómica frecuente, como sugiere FABRO [2012: 293]; cf. *Ra.* 858; *Pl.* 426–427. No obstante, no es habitual en las fuentes que esgriman un léxico del orden del derecho.

85 Los testimonios literarios, en este sentido, deben ser tomados cuidadosamente, puesto que no puede perderse de vista que el drama, así como ocurre con toda manifestación artística, no siempre nos muestra una sociedad real: “The social documents do not show us actual women” (SHAW [1975: 255]).

86 Baste sólo para ello recordar las dudas en el análisis de los testimonios –algunos generalmente malinterpretados, otros ignorados– que planteaba GOMME (1925), muchas de ellas todavía hoy en espera de ser despejadas.

87 POMEROY (1975).

88 Cf. KITTO (1962: 302–326) y D. COHEN (1990: 155), entre otros, los cuales se oponen a quienes manifestaban –sobre todo en el siglo pasado– una postura rígida en la materia. Planteando el tema como una lucha teórica entre “reclusionistas” y “no reclusionistas”, D. C. RICHTER (1971: 8) concluye –tal vez un tanto exageradamente– que “it is apparent that in real life the Athenian woman was as free and independent as in any period of Greek history”.

89 En este sentido, también es cierto que la gran mayoría de testimonios que tenemos en esta materia provienen de discursos de la oratoria, generalmente vinculados con las disputas hereditarias de las clases más pudientes: en estos casos, resulta lógica la voluntad de querer marcar la reclusión

plicaba un aislamiento absoluto y en algunas ocasiones la mujer podía participar de modo activo –y de hecho lo hacía– en el espacio público: algunas ceremonias religiosas y ciertos rituales funerarios, por ejemplo, dan cuenta de ello.⁹⁰

Si nos ubicamos en el plano normativo –como una de las tantas aristas desde la que podemos encarar la cuestión, relegada durante mucho tiempo–⁹¹ es posible esbozar una breve reflexión acerca del *locus iuris* que ocupaba la mujer en el marco ateniense, esencial para entender el episodio de la panadera en *Avispas*. Su estatus jurídico, en lo referido a sus relaciones con los restantes miembros de la comunidad, estaba signado por un principio general que regía casi todos sus actos: la incapacidad para actuar por su cuenta.⁹² Como si se tratase de una menor perpetua, estaba sometida constantemente en sus conductas a la autoridad de un tutor o *kýrios* que, como hombre, era capaz de representarla ante las instancias de la justicia.⁹³ Respecto de las mujeres casadas se trataba de su marido; las solteras, en cambio, estaban bajo la

femenina con el objeto de convencer a los jueces de la importancia brindada a la preservación del núcleo familiar y a los vínculos de parentesco.

90 Las mujeres se encargaban de lavar el cuerpo y preparar al difunto para la ceremonia fúnebre, como indicaba ya el tradicional trabajo de HALEY (1890: 173) al referirse al papel femenino en la comedia aristofánica. Hablando específicamente de las mujeres, CARTLEDGE (1990: 36) afirma que “...their role in private family burial and civic sacrificial ritual was considered utterly indispensable”. PADEL (1983: 5) señala, por su parte, la profunda relación que une a las mujeres con las experiencias de transición como la vida y la muerte en las sociedades regidas por los principios masculinos; en igual sentido, ver R. JUST (1989: 110–111). Aseveraciones como ésta u otras semejantes en materia del campo de actuación privada y pública de las mujeres se desprenden naturalmente de las disposiciones que hallamos cuando procuramos analizar los detalles del ordenamiento jurídico que reproduce la ideología de cada comunidad en una serie de normas regulatorias; cf. por ejemplo la alusión al papel de las mujeres en las leyes sobre religión de otras *póleis* citadas y comentadas en ARNAOUTOGLU (1998: 142–143).

91 GOULD (1980: 43).

92 Para esta afirmación nos basamos esencialmente en los testimonios epigráficos y literarios que nos han llegado; se trata de fuentes teóricas acerca de este tratamiento de las mujeres como situadas legalmente en un plano de inferioridad de condiciones. Nada podemos afirmar con demasiada certeza, en cambio, del funcionamiento en la práctica y en situaciones concretas de la relación entre hombres y mujeres; sin embargo, es interesante la conclusión de SCHAPS (1982: 212–213) de que, en temas precisos como el de la guerra, tanto unos como otros resultan afectados por igual y participan –cada cual con sus actividades– de ella. Intenta así brindarnos una visión de las mujeres despojadas de los condicionamientos que los autores dramáticos o cómicos incorporan en la configuración de sus personajes femeninos.

93 JOHNSTONE (1999: 19) señala que la mujer, como los niños o los esclavos, debía ser representada por un varón que tomara a su cargo la defensa de sus intereses.

kyrieia de su padre, de algún hermano o de su abuelo paterno.⁹⁴

En el ámbito judicial, los testimonios que nos brinda la literatura sobre su participación en las actividades de los tribunales resultan esenciales.⁹⁵ La regla fundamental en las cortes de Atenas parece haber sido la ausencia femenina, pero si bien queda claro que las mujeres no actuaban judicialmente ni como litigantes ni como testigos,⁹⁶ en algunas ocasiones –aparentemente extraordinarias– advertimos la presencia de algunas de ellas en los tribunales cumpliendo papeles de apoyo logístico o despertando conmiseración en los jueces.⁹⁷

Debemos considerar que sólo determinadas circunstancias particulares podían llevar a flexibilizar la tradicional abstención de las mujeres de la esfera forense: tal era el caso de factores como la edad, la falta de ciudadanía o la pobreza. Las ancianas, extranjeras o mujeres de baja condición social⁹⁸ parecen haberse visto así menos coartadas en sus relaciones públicas que las esposas atenienses, más compelidas quizás por costumbres familiares y presionadas por el respeto de las estructuras sociales impuestas.⁹⁹

94 En caso de la muerte de su marido, o bien podía pasar a estar bajo la *kyrieia* de sus hijos –si tenía descendencia y si eran mayores; si eran menores de edad, bajo la autoridad del *kýrios* de estos– o bien retornaba a la de su padre, si se hallaba éste aún con vida. La protección tutelar de las mujeres es una institución jurídica que puede también ser rastreada en otras civilizaciones mediterráneas: para el caso de Roma, consultar Y. THOMAS (1993: 197 *et seq.*). Incluso SEALEY (1986: 154) sostiene que la presencia de un *kýrios* constituye un elemento común en el derecho de las distintas ciudades griegas.

95 “The derivative nature of a woman’s social and legal identity which stemmed from her familial relationships with men is clearly reflected, or rather manifested, by the manner in which public reference to her was usually made” (R. JUST [1989: 27]).

96 Cf. R. J. BONNER (1906).

97 Encontramos, por ejemplo, una referencia que muestra a las mujeres haciéndose presentes en apoyo del discurso de una de las partes en el juicio con el objeto de generar simpatía (D. 25.84): nuevamente el hecho de que la alusión se efectúa respecto de mujeres ancianas que se encontraban presentes en el tribunal es altamente significativo; cf. GAGARIN (1998: 46–47).

98 Estos factores por supuesto podían imbricarse en la práctica, otorgando aún una mayor libertad de acción y potenciando en determinadas circunstancias la ausencia de normas positivas vinculantes en materia de reclusión: “When we look at other types of contact between women and the world outside the house, social status becomes an important factor (...) If we are to speak of old women’s greater freedom of movement, we must be certain that we are comparing women of the same social class” (PRATT [2000: 53]).

99 “Porque aunque la condición social de la mujer era única, la situación social real introducía diferencias sensibles. La ateniense de buena familia se quedaba en su casa, rodeada de criadas, y sólo salía para cumplir con sus deberes religiosos. Por el contrario, la mujer del pueblo se veía obligada por la necesidad a salir de su casa para ir al mercado...” (MOSSÉ [1990: 63–64]).

En síntesis, a la luz de las fuentes que hoy poseemos vemos que, frente al principio general de que las mujeres no podían ejercer justicia por sí mismas, hay que aclarar sin embargo que –aunque carecieran de capacidad para iniciar ellas una demanda– sí podían estar presentes e involucradas en persona dentro de ciertos procedimientos judiciales¹⁰⁰ o al menos nada parece haberlo impedido desde la obligatoriedad de un derecho positivo.¹⁰¹ Pero esto no dejaba de resultar algo poco común; sólo así nos deja de llamar la atención el hecho de que de acuerdo con los discursos conservados de los oradores los litigantes rara vez hayan hecho alusión a las mujeres en sus alegatos.¹⁰²

Teniendo esto en cuenta, la presencia de Mirtia en la escena de *Avispas* denota una subjetividad jurídica dramática que, como un recurso más del mundo invertido, contrasta con la realidad ática vivida por los espectadores. Dentro de este universo trastornado, en la presentación de la panadera se destacan las estructuras discursivas y estrategias lingüísticas que traducen su habilidad litigiosa (vv. 1388–1391):

ἴθι μοι, παράστηθ', ἀντιβολῶ, πρὸς τῶν θεῶν.
ὁδὶ γὰρ ἀνὴρ ἐστὶν ὃς μ' ἀπώλεσε
τῇ δαδὶ παίων, κἀξέβαλεν ἐν τευθενὶ
ἄρτους δέκ' ὀβολῶν κἀπιθήκην τέτταρας.

Vamos, ayúdame, te lo suplico, por los dioses. Pues este hombre aquí es quien me agredió golpeándome con la antorcha, y me tiró de aquí los panes de diez óbolos y cuatro más.

En efecto, en el v. 1388 la súplica con la que inicia sus palabras dirigidas a Bde-

100 FOXHALL (1996: 140 *et seq.*).

101 “I would conclude from these passages that citizen women did not normally come to court to support their husbands, though some of them may have done so on occasion. As with female litigants, the normal absence of citizen women in this supporting role was a matter of traditional rules and practices, not statutory law: a proper Athenian woman would not appear in court even if no law prohibited her presence.” (GAGARIN [1998: 47]).

102 Haciendo referencia a las mujeres que aparecen en los discursos de la oratoria, SCHAPS (1977) sostiene que ellas no eran generalmente nombradas (salvo que fuesen indecentes, tuviesen alguna relación con su adversario o estuviesen muertas). No obstante, la separación de la mujer de los lugares convencionalmente consagrados a la justicia no implicaba que como tales estas estuviesen ajenas a la ley o a sus efectos: la influencia del derecho en ellas era considerable, si las pensamos como una parte integrante sustancial dentro de la comunidad a la que indudablemente estaban ligadas. Tal es la conclusión a la que llega FOXHALL (1996: 152): “...law in classical Athens lived not only in the courts and in the agora and the places of men, but made its way through the quiet back streets and the fountain houses where women walked”. Se desprende de la cita que, en la práctica y mentalidad atenienses, los tribunales y el mercado eran vistos como reductos masculinos por excelencia, signados por la exclusión física del elemento femenino.

licleón incluye una primera persona (“te lo suplico”, ἀντιβολῶ, ubicado en medio de verso), una apelación a la segunda persona (ἴθι, παράστηθ’) y la alusión al presunto responsable en una tercera persona, acompañada por un claro deíctico que responde a su presencia en escena: “este hombre aquí” (ὁδὶ γὰρ ἀνὴρ). Una proposición subordinada relativa aclara luego, a través de dos construcciones verbales coordinadas, en qué consistió la actuación reproachable de Filocleón: “agredió golpeando con una antorcha” (ἀπώλεσε τῇ δαδὶ παίων, vv. 1389–1390) y “tiró” (ἐξέβαλεν, v. 1390). Los dos verbos principales son acompañados por sendos objetos directos, que nos presentan aquello sobre lo que recae la acción dañosa: “a mí” (μὲν) y “los panes” (ἄρτους), en los vv. 1389 y 1391, respectivamente.

La agresión contra la propia mujer y el daño ocasionado en los panes –presentados con su precio– remiten a la doble cualidad de la conducta injusta: por un lado una lesión física –producida con una antorcha que desde su propia función de circunstancial de instrumento manifiesta su funcionalidad dramática y argumental como “arma”– y por otro la pérdida de sus bienes. Esta queja va construyendo al personaje a través de sus mismas palabras. Sólo recuperamos la historia a partir de los datos que progresivamente brinda su discurso: se trata de una mujer, dueña de unos panes candeales, que, por el contexto de su aparición, se encontraba en la calle por donde Filocleón se desplazaba cuando fue víctima de un acto dañoso capaz de originar, según el principio de la composición indemnizatoria, un resarcimiento por los perjuicios originados.¹⁰³

Descriptas las conductas, la respuesta de Bdelicleón se dirige a su padre increpándolo y apuntando a un reproche de su “accionar”: “¿Ves lo que hiciste? Es preciso que recibamos de nuevo castigos y juicios a causa de tu vino” (ὁρᾷς ἃ δέδρακας; πράγματ’ αὖ δὲ καὶ δίκας / ἔχειν διὰ τὸν σὸν οἶνον, vv. 1392–1393).¹⁰⁴ La recurrencia a un léxico vinculado con el universo jurídico es evidente y nos vuelve a sorprender en boca de quien en el comienzo de la obra rechazaba la burocracia de los foros: las construcciones que emplea remiten semánticamente a la idea de recibir una sanción y afrontar acciones judiciales.¹⁰⁵ La respuesta de Filocleón es altamente significativa, porque descarta las

103 Hay que tener en cuenta que no hay en el derecho griego antiguo, como tampoco lo habrá en la legislación romana (salvo el caso de ciertas interpretaciones de la Ley Aquilia), una regla general de responsabilidad por hechos dañosos (BUSTAMANTE ALSINA [1972: 27–32]).

104 Es fácil de notar la exageración, si tenemos en cuenta que fue precisamente el propio Bdelicleón quien instó a su padre a consumir el vino que ahora califica como “tuyo”.

105 BAILLY (2000 [1894]), s.v. πᾶγμα, determina que la expresión πράγματ’ ἔχειν apunta fundamentalmente a la idea de tener problemas y dificultades (cf. LIDDELL & SCOTT [1996: 1457]) como en la expresión ὅσα πράγματα ἔχεις (X. Cyr. 1,3,4; Pl. *Tht.* 174b, *inter alia*). El sentido de recibir una sanción puede leerse a partir de este concepto en otros pasajes, como sucede en X. *Oec.* 13,7 al sostener que los caballos jóvenes, cuando no son dóciles, “reciben un castigo” (πράγματα ἔχουσιν).

protestas de su hijo y justifica el rechazo de la denuncia no ya en una elaborada técnica jurídica sino en los artilugios ocultos bajo discursos engañosos (vv. 1393–1395):

οὐδαμῶς γ', ἐπεὶ
λόγοι διαλλάξουσιν αὐτὰ δεξιοί.
ὥστ' οἶδ' ὅτι ταύτη διαλλαχθήσομαι.

De ningún modo, puesto que discursos inteligentes arreglarán estas cosas: sé que me voy a arreglar con ella.¹⁰⁶

Esta confianza puesta en la mención de las palabras como modo de solución del conflicto se reitera pocos versos más adelante, cuando Filocleón expresa –esta vez a su propia interlocutora– su deseo de ser escuchado y de elaborar palabras bellas (vv. 1399–1400): “Escucha, mujer; quiero decirte un discurso agradable” (ἄκουσον, ὦ γύναι· λόγον σοι βούλομαι / λέξαι χαρίεντα).¹⁰⁷ La *captatio benevolentiae* da lugar al inicio de una verdadera estrategia de defensa o de un alegato algo distinto de las tradicionales pruebas procesales ante el ataque “judicial” de la denunciante. La organización discursiva de los versos pronunciados por la mujer merecen una atención especial: la afectada inicialmente se dirige al imputado para aclarar que no existe posibilidad alguna de que la agresión quede impune, afianzando el régimen de atribución de autoría que se desprende del principio generalmente aceptado de que todo daño origina el deber de repararlo (vv. 1396–1398):

οὔτοι μὰ τῷ θεῷ καταπροιξει Μυρτίας
τῆς Ἀγκυλίωνος θυγατέρος καὶ Σωστράτης,
οὔτω διαφθείρας ἐμοῦ τὰ φορτία.

Por ambas diosas, no saldrás impune de Mirtia, la hija de Ancilión y Sostrata, habiendo echado a perder así mis mercaderías.

El personaje femenino va adquiriendo un perfil propio a través de la consolidación de su discurso: tan sólo aquí se revela ante los espectadores del drama su nombre y su origen familiar, y desde la tercera persona se observa un desplazamiento hacia el propio

106 Resulta interesante relevar el verbo διαλάσσω, que presenta una acepción de “reconciliar-se, arreglarse con alguien” y que no reviste un valor técnico jurídico, a diferencia de lo que esperaríamos en las palabras del personaje de Filocleón. Sobre el uso particular en este pasaje del ὅτι en su valor de “que” en lugar de “porque”, cf. DENNISTON (1954²: 287).

107 Se reitera aquí en las palabras de Filocleón el término “discurso” (λόγος), una vez más connotado positivamente, ahora a través del adjetivo “agradable” (χαρίεις).

sujeto enunciador. El uso de un verbo como καταπροιξομαι, que suele aparecer sólo en tiempos futuro o aoristo con un sentido de “permanecer impune”, merece un comentario especial; en general, su utilización con un genitivo de persona y modificado por un circunstancial de negación da una cierta idea de la imposibilidad certera de escapar del inevitable castigo de la justicia. La presencia adicional de un participio junto a este verbo –recurrente en testimonios aristofánicos–¹⁰⁸ tiende a aclarar los hechos por los cuales se sugiere que no habrá permisión alguna para sortear el accionar judicial. En este caso, el v. 1398 insiste en los cargos que fundamentan la demanda: destruyó sus bienes.

Nuevamente, profundizamos con ello el conocimiento sobre el personaje: los objetos que antes eran vistos como simples *panes* ahora son recategorizados como *mercancías*, a través de la utilización de este término propio del universo mercantil que se advierte también en las palabras que unas posaderas del Hades pronunciarán de modo semejante en *Ranas* al quejarse de los daños causados por Heracles en su visita anterior al inframundo (v. 573). Las consecuencias de la aclaración nos ubican frente a un asunto litigioso vinculado con los bienes: desde el relato mismo Mirtia es una comerciante que se ocupa de vender sus panes en la vía pública.¹⁰⁹ En su siguiente intervención, se nota el afianzamiento aún mayor de toda una terminología jurídica específica; mediante una serie de conceptos clave, se hacen explícitos el contenido y las modalidades de su demanda (vv. 1406–1408):

καὶ καταγελαῖς μου; προσκαλοῦμαι σ', ὅστις εἶ,
πρὸς τοὺς ἀγορανόμους βλάβης τῶν φορτίων,
κλητῆρ' ἔχουσα Χαιρεφῶντα τουτονί.

¿Encima te burlas de mí? Te cito a juicio, quienquiera que seas, ante los *agoranómoi* (inspectores del mercado) por daño a mis mercaderías. Tengo a Querefonte aquí como testigo de la citación.

La estructuración sintáctica de esta acusación responde claramente a la práctica judicial de la época y se presenta en el orden tradicionalmente consagrado por las solemnidades lingüísticas de las fórmulas de denuncia: aparece el verbo por el cual se cita a juicio, el sujeto compelido a comparecer, los funcionarios competentes para tratar el asunto ante los cuales se desarrollarán las acciones y el delito por el que se lo acusa. Algunas cuestiones deben ser planteadas para comprender las implicancias de estas referencias. En primer lugar, cabe preguntarse por estos *agoranómoi*. Según un

108 Cf. V. 1366, Nu. 1240, Eq. 435, Th. 566, *inter alia*.

109 Sobre la noción de venta desde un punto de vista jurídico en la Atenas clásica, ver el tradicional trabajo de PRINGSHEIM (1950); una revisión interesante de la bibliografía sobre el tema puede leerse en MILLETT (1990).

testimonio posterior, se trataba de un grupo de funcionarios,¹¹⁰ frecuentes en numerosas ciudades griegas, encargados de mantener el orden en el ágora,¹¹¹ de velar por la calidad y el correcto peso de los bienes que se compraban y de cobrar las tasas correspondientes; pero además de estas funciones, estos inspectores o ediles podían entender en los asuntos vinculados con pequeñas infracciones de las normas del mercado e imponer multas a quienes eran encontrados culpables.¹¹² Esta necesidad de aclarar el delito a la hora de examinar la competencia de los *agoranómoi* es sumamente importante, ya que si se trataba de una ofensa de mayor entidad sólo procedía el inicio de la acción ante los juzgados populares a cargo de los *dikastai*.¹¹³

En cuanto al acto ilícito en sí que menciona la agraviada, corresponde aclarar que existía en el derecho ático una *dike blábes*, que era una acción privada por daños a la propiedad.¹¹⁴ Aunque todavía la multiplicidad de situaciones cubiertas por esta acción lleva a discusiones respecto de su verdadera naturaleza,¹¹⁵ se trata de un término técnico que apunta a un proceso efectivamente existente en el contexto tribunalicio compartido por los espectadores. Y si queda alguna vacilación todavía en el carácter judicial del discurso del personaje, esta es despejada en cuanto se hace mención a un testigo, al que se lo llama por su nombre y por un deíctico que nos indica su presencia ante el público (v. 1408). El concepto de *kletér*, propio del derecho procesal ateniense, nos está señalando la figura de un testigo de la citación al juicio, como la raíz de la palabra en griego lo indica.¹¹⁶

110 Para el caso de Atenas eran cinco en la ciudad y cinco en el Pireo, elegidos anualmente por sorteo; cf. [Arist.] *Ath. Pol.* 51.2. Estos controladores del ágora son mencionados en otros pasajes aristofánicos, como *Ach.* 723–4, 824 y 968.

111 Cf. Arist. *Pol.* 1299b17. En otro pasaje posterior, al hablar de las magistraturas necesarias, el estagirita vuelve a dar privilegio en el marco del ágora a la vigilancia imprescindible de los contratos y del orden (*Pol.* 1321b12).

112 GOMME (1957).

113 CAILLEMER (1900).

114 La sanción establecida por ley era claramente resarcitoria y, más allá de posibles disposiciones particulares, la norma genérica consistía en el establecimiento de una multa del doble del monto del daño causado, si había sido realizado intencionalmente, o del valor simple si se lo había cometido sin intención (cf. D. 21.43).

115 Algunas/os autoras/es han considerado que en realidad esta *dike blábes* no es tanto una acción como un conjunto de procedimientos referidos a los distintos tipos de daño; otros prefieren indicar, siguiendo una lógica del derecho ateniense, que en esta noción genérica se traduce un concepto unificador de todas aquellas conductas que acarrearán daño, como si se tratase de una serie de pautas indicadoras y de ningún modo de una enumeración taxativa de circunstancias. Sobre estas posturas, cf. S. C. TODD (1993: 279–282).

116 Es clara en este término la presencia de una raíz κλη– que resulta ampliamente producti-

Todo este vocabulario en el que se reconocen alcances jurídicos nos hace reflexionar acerca del papel que cumple este pasaje y lleva a un replanteo del posicionamiento de la figura de Mirtia respecto del tradicional monopolio masculino del discurso forense; en efecto, no sólo Filocleón y Bdelicleón se contraponen mediante dos manejes diferentes del discurso jurídico. La generalización del derecho –y por ende las consecuencias de su carácter convencional– se advierte también en las expresiones judiciales colocadas cómicamente por Aristófanes en boca de una mujer.

En definitiva, si la obra marca una oposición entre dos maneras de entender la lógica y práctica del derecho (aquella de los dicastas, basada en la vieja democracia ateniense, por un lado, y la nueva de los litigantes–demagogos, por el otro), es interesante que recordemos las palabras del viejo Filocleón, ya citadas, al referirse a la costumbre de que quienes se defendían en juicio llevaran a sus hijas (τὰς θηλείας) para que la presencia femenina motivara la compasión de los que juzgan (v. 569). Ese comportamiento, que según la crítica parece contraponerse a las conductas aristocráticas de la élite,¹¹⁷ permite repensar el episodio de Mirtia. En efecto, las dos menciones a los comportamientos femeninos sugieren que, en la obra, la participación de las mujeres en el mundo judicial se corresponde con comportamientos atribuidos a clases sociales bajas, alejadas de las nuevas pretensiones de los grupos acomodados, pretensiones que precisamente el anciano no comprende.

A poco que veamos las intervenciones de Mirtia en un contexto mayor, distinguimos que ellas no están aisladas en el planteo general de la obra; por el contrario, el episodio es inmediatamente seguido por la aparición de otro personaje que, ya en palabras de Bdelicleón, también está dispuesto a enfrentarse judicialmente con su padre:

va en griego y que se vincula a la idea de “llamar” (CHANTRAINE [1967²: 484–5], s.v. καλέω). Esta productividad puede observarse, por ejemplo, en el marco del vocabulario jurídico: habíamos visto el verbo προσκαλέομαι, “llamar o citar para que comparezca”. En las etapas propias de un proceso judicial en la Atenas clásica, el acto inicial de una acción ordinaria, pública o privada, era precisamente una citación oral, conocida como *prósklesis* (BISCARDI [1982: 264 *et seq.*]). Con respecto a Querefonte, se discute en la crítica si Mirtia lo trajo consigo o bien lo encontró en la calle; MACDOWELL (1971: 311–2) sugiere esta última opción, especialmente porque al entrar en escena ella sigue pidiendo su apoyo. Es dudoso el motivo por el que Aristófanes decidió incluir a este personaje –discípulo de Sócrates, frecuentemente descripto como carapálida y casi como un cadáver– en calidad de testigo. Algo debía ser gracioso en el hecho de que se lo vinculara con una actuación judicial. SOMMERSTEIN (1983: 240–1) menciona que en el fr. 539 K-A Aristófanes lo identifica como un delator, lo que puede servir para pensar que Querefonte debió de haber tenido algún rol político o jurídico importante en la época.

117 Esta idea ya la expuso SLATER (1997a: 30, n. 8) y fue retomada por el propio autor en SLATER (2002: 271, n. 26).

“Aquí viene este otro, según parece, para citarte a juicio; pues trae al testigo” (ὁδὶ τις ἕτερος, ὡς ἔοικεν, ἔρχεται / καλούμενός σε· τὸν γέ τοι κλητῆρ’ ἔχει, vv. 1415–1416).

Esas palabras refuerzan la participación escénica que hemos analizado.¹¹⁸ Se trata esta vez de un hombre que, con idénticos parámetros que la panadera (el “otro”, ἕτερος, sirve para poner en relación este próximo intercambio dialógico con el anterior), procura iniciar una acción.¹¹⁹ Los semas vinculados con los verbos para citar en juicio (καλοῦμαι) y presentar testigos (κλητῆρ’ ἔχω), que ya habíamos revelado en el caso de los vv. 1406 y 1408, justifican poner en relación ambas situaciones: la diferencia es el cargo de imputación, que ahora pasa a ser la violencia física. En efecto, en una presentación de la acusación casi paralela a la que reconocimos en la intervención de Mirtia, el nuevo querellante expresa (vv. 1417–1418): “Te cito a juicio, anciano, por *hýbris*” (οἴμοι κακοδαίμων. προσκαλοῦμαι σ’, ὦ γέρον, / ὕβρεως). Intentando asumir su defensa (como hizo en el juicio doméstico), Bdelicleón pide en este punto que no lo acuse ante los tribunales y ofrece un arreglo extrajudicial para evitar llegar a un plano jurídico (“no, no lo denuncies, por los dioses; pues yo mismo te reparo en su lugar”, μὴ μὴ καλέσῃ, πρὸς τῶν θεῶν· / ἐγὼ γὰρ ὑπὲρ αὐτοῦ δίκην δίδωμί σοι, vv. 1418–1419). A diferencia de lo que sucedió con su intervención a favor del perro Labes, en cambio, aquí su alegato fracasa, ya que el propio Filocleón lo interrumpe y opta por defenderse solo: “Y yo mismo voy a llegar a un arreglo voluntario con él” (ἐγὼ μὲν οὖν αὐτῷ διαλλαχθήσομαι / ἐκῶν, vv. 1421–1422).

De manera semejante a lo que ocurrirá en *Nubes* con los dos acreedores que enfrentan a Estrepsíades,¹²⁰ aquí el recién llegado, quien se comporta como antagonista de Filocleón, es un hombre herido en la cabeza. No puede mantenerse en pie,¹²¹ y, dando pena, se describe a sí mismo como un individuo alejado de los litigios, que no

118 Sobre la problemática en todo este pasaje de la obra (vv. 1388–1441) de la presencia de un cuarto actor, ver DOVER (1972: 123–124). De todos modos, las discusiones al respecto han quedado obsoletas gracias al trabajo de MACDOWELL (1994), quien ha demostrado que Aristófanes asume regularmente que cuenta con cuatro actores disponibles y nunca más de cuatro (con la única excepción de la versión no revisada de *Nubes*). C. W. MARSHALL (1997) se ocupa de revisar los dos casos problemáticos de *Acarnienses* que el propio MACDOWELL deja entrever (la escena con Anfiteo y el embajador, por un lado, y las hijas del comerciante de Mégara, por el otro). La única excepción al principio de los cuatro actores está dada por las partes actuadas por menores: en efecto, considera que no es lógico pensar que los actores comunes hayan representado el papel de los niños.

119 Desconocemos la edad de este personaje, aunque suponemos que debe ser menor que Filocleón, a quien precisamente se dirige con el vocativo “anciano” (γέρον) en el v. 1417.

120 Nos ocuparemos de esto en el Capítulo VII.

121 MACDOWELL (1971: 315, n. 1414): “He is a man showing all the signs of having been beaten”.

desea quejarse ni buscar pleitos: “pues no necesito ni juicios ni asuntos judiciales” (δικῶν γὰρ οὐ δέομ’ οὐδὲ πραγμάτων, v. 1426). Y si bien en un principio parece dispuesto a aceptar un acuerdo y evitar así la tramitación judicial, lo cierto es que –como bien nos enseña la comedia– el derecho está siempre presente. Así, ante el primer acto de violencia física que recibe –cuando Filocleón habla de una historia sibarita referida a una jarra que se rompe y lo golpea–, convoca a testigos de la agresión (ταῦτ’ ἐγὼ μαρτύρομαι, v. 1436) y afirma que, si sigue con los ultrajes, llamará al magistrado competente: “comete *hýbris*, hasta que el arconte te convoque a juicio” (ὑβριζ’, ἕως ἂν τὴν δίκην ἄρχων καλῇ, v. 1441).¹²² Parece que el viejo heliasta, que buscaba mediante sus historias convencer a su adversario de una solución pacífica, lejos del derecho,¹²³ está una vez más involucrado en asuntos de índole judicial.¹²⁴ Las palabras de Bdelicleón, antes de sacarlo de escena una vez más, son relevantes porque, insistiendo de nuevo en la dimensión espacial, recuperan de lleno la dimensión jurídica: “Te llevo adentro fuera de aquí; si no, pronto no quedarán testigos para los que sean convocados a juicio” (εἴσω φέρω σ’ ἐντεῦθεν· εἰ δὲ μή, τάχα / κλητῆρες ἐπιλείψουσι τοὺς καλουμένους, vv. 1444–1445).¹²⁵

7. Recapitulación

Ya desde las primeras obras, la visión que Aristófanes tiene respecto del derecho ático parece cruzarse necesariamente con una crítica al relativismo jurídico sostenido por las escuelas de la sofística. Enfrentada a la interpretación de que toda norma legal positiva resulta de un acuerdo de voluntades –y por lo tanto pierde su sacralidad de principio natural para devenir cambiable de acuerdo con los intereses políticos del legislador–, la comedia antigua se alza como un territorio de contienda en que se propone reflexionar sobre los peligros del *nómos* injusto. Precisamente, el mecanismo

122 En la última parte de la obra KONSTAN (1985: 43) reconoce la condición de agresor de Filocleón al relevar cuatro alusiones del delito de *hýbris* (vv. 1303, 1319, 1418, 1441). Nos ocuparemos en particular de esta noción jurídica, esencial en la comedia antigua, cuando trabajemos *Aves*, por tratarse allí –en nuestra lectura– de un aspecto medular de la trama.

123 KONSTAN (1985: 44) sostiene que la obra se cierra con “his lawlessness constituting the final breach with the court system”.

124 FABBRO (2012: 299) considera que la invitación de Filocleón a un arreglo pacífico fue malintencionada, precisamente para darle la oportunidad de contraatacar con otra anécdota.

125 Incluso mientras es arrastrado fuera, Filocleón comienza a contar una nueva historia respecto de una acusación de Esopo por robar una fuente de libación e introduce la fábula del escarabajo (v. 1448) que, como veremos en el próximo capítulo, es esencial para comprender la trama de *Paz* en su relación con esta comedia.

del empleo del espacio deviene funcional en *Avispas* a los efectos de resaltar esta línea de pensamiento. En una actitud contrapuesta al tradicional desinterés¹²⁶ o a la incoherencia de la puesta en escena¹²⁷ generalmente atribuidos al autor, a la luz de lo examinado creemos que la explotación de lugares representados y evocados y todo el juego de re-interpretación de los accesorios presentes y de la materialidad de los decorados, que logran crear diversos niveles de comprensión de los espacios, cumplen un rol trascendental a la hora de entender la lógica burlesca que construye la obra. Mediante la implementación humorística de un tribunal capaz de juzgar delitos de cocina ante los ojos de los espectadores, Aristófanes logra cargar las tintas, una vez más, sobre los problemas derivados de la convencionalidad de la justicia.

Con la superposición de emplazamientos físicos claramente identificados por la audiencia (escena-casa-tribunal), lograda en este caso por la manipulación objetual, se termina constituyendo un interesante recurso cómico que permite despertar en el público presente ciertas reflexiones vinculadas con la praxis judicial y la semiótica del derecho. Las maniobras con utensilios materiales y la construcción (cómica) de un mini-tribunal íntimo sobre el escenario implican la desintegración del ritual forense y la confusión de los límites entre lo jurídico y lo doméstico y entre lo público y lo privado. Con ello, Aristófanes consigue potenciar desde la dimensión visual, propia de un espectáculo cívico como el teatro, sus pensamientos –verbalizados en otros pasajes–, respecto de la problemática del relativismo sofístico del derecho y la ley. Incluso las mujeres como Mirtia terminan haciéndose eco de una poética particular de la justicia que funda su comicidad en la domesticación del derecho.

Los múltiples niveles de contraposiciones que promueve *Avispas* resultan complejos. Es preciso destacar que –frente a lo sostenido por la crítica– el antagonismo entre padre e hijo no responde a una antítesis entre pasión judicial y rechazo forense. En un comienzo, Filocleón estaba obsesionado por participar en los tribunales compuestos por jueces ancianos, mientras que Bdelicleón parecía ser crítico de una juridicidad exacerbada y promovía los discursos argumentativos propios de la nueva sofística signada por otros espacios de convivialidad como los banquetes. Pero, al invertir las categorías generacionales, la propia trama genera un nuevo plano de grises a la hora de superponer estas instituciones cívicas: si Bdelicleón se opone a su padre desde la razón de lo legal, uno hubiera imaginado –como muchos interpretan– que Filocleón debería representar al final un plano en el que se materializa –como contrapartida– un universo de placeres alejado del trasfondo jurídico.¹²⁸ Sin embargo, una vez más, el

126 HAMMOU (2000).

127 SAÏD (1997).

128 Eso es lo que podría pensarse si se tiene en cuenta exclusivamente el final de celebración

derecho se filtra en las palabras del protagonista, quien –rejuvenecido– se orienta hacia las estrategias litigiosas de moda entre las nuevas generaciones. Filocleón sigue tan involucrado con el universo jurídico como al principio;¹²⁹ tal como sostiene el propio coro en la estrofa de la última parábasis de la comedia, es muy difícil que alguien se aparte de la verdadera naturaleza que siempre ha tenido (τὸ γὰρ ἀποστήναι χαλεπὸν / φύσεως, ἦν ἔχου τις ἀεί, vv. 1457–1458).

¿Quién es el héroe cómico? Ni Filocleón, que de juez pasa a convertirse en litigante pero nunca abandona el perfil jurídico, ni Bdelicleón, que de enemigo de los litigios también se transforma en un hábil orador. O quizás ambos. Lo cierto es que, en rigor de verdad, es el derecho el gran protagonista de la comedia, pues siempre permanece en el centro.¹³⁰ Y entonces *Avispas*, lejos de ser –como lo planteaban los esclavos en el v. 64– una “pequeña historia con moraleja” (λογίδιον γνώμην ἔχων), se convierte en una obra única que, mediante una verdadera poética de la justicia, pone al descubierto las distintas visiones e interpretaciones del sistema judicial que en las Atenas de la época tenían los pobres y los aristócratas, los ancianos y los jóvenes, los hombres y las mujeres, precisamente para revertirlas y cuestionarlas sobre un telón de fondo profundamente cómico.

con danzas con que la comedia terminaba deleitando al público; cf. BORTHWICK (1968) o MACCARY (1979).

129 “Giudice pubblico, giudice privato, simposiasta importuno, attaccabrighe in strada o danzatore frenetico, l’eroe resta fedele ad un solo valore: l’affermazione di sé” (JEDRKIEWICZ [2006: 67]). Como explica MCGLEW (2004), a diferencia de lo que sucede con los integrantes del coro, Filocleón no ha sido persuadido, como el propio texto explícitamente muestra en el v. 278: “solo yo no he sido persuadido (καὶ μόνος οὐκ ἀνεπίθεται”).

130 CUSSET (1999: 52) concluye que “la justice est bien au coeur de la comédie non seulement en ce qu’elle alimente le cours de l’intrigue, mais en ce qu’elle permet de mettre en évidence la fabrication même de la comédie”. En efecto, la obra deja a ambos personajes, padre e hijo, mal parados frente al público: la justicia no le corresponde a ninguno de ellos, como ha sostenido ΚΑΝΑΒΟΥ (2016: 189), porque ninguno se comporta de acuerdo con la prudencia (*sophrosýne*) esperable del bien ejercicio de la política democrática.

CAPÍTULO VI

Suspender el derecho: la poética cómica de la justicia en *Paz*

1. Introducción

Representada por primera vez en las Grandes Dionisias del 421, la comedia *Paz* coloca a los espectadores en un mundo ciertamente escindido en torno de una serie de oposiciones que el desarrollo de la intriga va consagrando. Puesta en escena pocos días antes de la firma del tratado de la paz de Nicias,¹ no habría llamado la atención que Aristófanes hubiera delineado su comedia a partir de la coyuntura política de la Atenas de su tiempo; una obra ligada al conflicto con Esparta no habría resultado novedoso para los atenienses, habituados a ver en el género un anclaje político evidente.² Sin embargo, y aquí la primera novedad, a medida que los espectadores comienzan a observar la acción dramática, se percibe que el libreto preparado para los actores es sorprendentemente escaso en alusiones directas a la Guerra del Peloponeso que los acucia. Al contrario, el comediógrafo nos ofrece aquí una obra que –lejos de la realidad del público– procura crear un mundo lejano en el que el protagonista se distancia físicamente del universo real para recuperar a la Paz –*Eiréne*, en este caso personificada y corporizada en una estatua– que se encontraba atrapada en una caverna. Una temática de profunda actualidad es encarada desde un lugar distinto del esperable.

Esta oposición evidente entre la pacificación y el conflicto, sin embargo, no es la única estructura antitética que traduce la pieza. Sujeta a un vaivén permanente entre la situación del presente y un dudoso estatus futuro en el que la guerra se interrumpe, en *Paz* se ve además un juego dicotómico que recorre la trama desde el inicio mismo de los versos: el enfrentamiento entre un mundo humano real perfectible y un universo divino más próximo a la idealidad que a los patrones atenienses de institucionalización social.

1 El propio Tucídides (5.20) afirma que dicho acuerdo fue suscripto “inmediatamente después de las Grandes Dionisias”, aunque podemos imaginar, teniendo en cuenta la envergadura de su naturaleza tras años de conflicto, que su negociación había estado en marcha –y por lo tanto era conocida por los atenienses– ya desde al menos unos meses atrás.

2 Esto es lo que, siguiendo su línea de pensamiento, concibe VICKERS (1997: 139–153) al pretender explicar toda la obra a partir de la relación de los personajes ficticios –esencialmente Trigeo– con las acciones llevadas adelante contemporáneamente por Alcibiades y, además, asimilando al dios Hermes con Pericles.

En el marco de nuestra hipótesis general sobre la identificación de una poética cómica de la justicia en el *corpus* aristofánico temprano, el propósito de este capítulo es mostrar, a la luz de un examen de las escasas alusiones jurídicas que pueden identificarse en *Paz*, hasta qué punto la pieza consigue recurrir –a partir de la puesta en escena de un desplazamiento físico– a una suerte de traslado en la imposición del imaginario legal, elaborando una estrategia hasta el momento inédita de apropiación humorística del material literario que proporciona el derecho: Trigeo no puede llevar consigo las leyes atenienses en esa movilidad espacial a la que su viaje al Olimpo lo obliga, lo que implica por lo tanto la necesidad de un deslizamiento también de las tácticas de convencimiento del héroe cómico dentro del mundo divino, ajeno al orden humano.

En efecto, mostraremos cómo, al hacer que su protagonista “suspenda” el derecho y manipule su ausencia mediante la creación de un plano naturalmente contrapuesto a la tradicional litigiosidad ateniense, el autor explota las consecuencias de la falta de regulaciones e indirectamente atribuye a ese modo de vida litigioso habitual, situado ahora en un *afuera* respecto de la ficción consagrada sobre el escenario, la suma de los males del mundo y una interesante analogía con los orígenes de la guerra.³

2. Trigeo, entre el derecho y la utopía

El designio del héroe –rescatar a *Eiréne* que fue oportunamente capturada y retenida en una caverna por Pólemos (personificación de la Guerra)– es ambicioso, si tenemos en cuenta la descripción que se les presenta a los espectadores (desde el v. 93), pero comienza a consumarse rápidamente, en una clara parodia al viaje mítico de Belerofonte en su Pegaso.⁴ Montado en un escarabajo gigante Trigeo arriba al Olimpo ya hacia el final del prólogo de la obra (vv. 176–177) y de ese modo pone en contacto el mundo de los mortales con el ámbito de los dioses. Este desplazamiento físico encuentra un correlato interesante en el plano de las referencias jurídicas, dado que el acceso a una dimensión divina implica un abandono de las reglas tradicionalmente vigentes en la realidad extra-escénica de Atenas.

La lectura de los primeros versos revela, de antemano, las dificultades que podría

3 En este sentido, intentaremos mostrar que –contrariamente a la falta de conflicto y de tensión dramática frecuentemente atribuidas a la obra por la crítica (nos referimos, por ejemplo, a las apreciaciones de G. MURRAY [1933: 62], WHITMAN [1964: 104], RUSSO [1994 (1962): 134–135], GELZER [1970: 1454] y HENDERSON [1975: 62])– desde el punto de vista del juego poético con el derecho encontramos una interesante estrategia poética. Ya el propio HUBBARD (1991: 142) señala la importancia de las ideas revolucionarias de Trigeo, siguiendo la línea de LANDFESTER (1977: 161–162) y CASSIO (1985: 35).

4 Cf. v. 76, en el que se compara al escarabajo con el caballo alado, en una clara parodia del fr. 306 del *Belerofonte* de Eurípides. Acerca de esta parodia, cf. MASTROMARCO (2012).

tener el público para comprender la lógica del argumento. Según sostiene uno de los esclavos en los vv. 47–49, las primeras alusiones al escarabajo que utilizará Trigeo para consumir su traslado aéreo podrían sugerir –en palabras de un espectador jonio– que el insecto representa al propio Cleón, dado que ambos comen las mismas inmundicias: “Me parece que alude con esto a Cleón, porque aquél se come la mierda en el Hades” (δοκέω μὲν ἐς Κλέωνα τοῦτ’ αἰνίσσεται, / ὥς κείνος ἀναιδέως σπατίλῃν ἐσθίει).⁵ Al fin y al cabo, semejante idea no resulta inapropiada, si tenemos en cuenta que los espectadores del drama se encontraban ya acostumbrados a establecer una relación directa e inmediata entre las representaciones escatológicas de la comedia aristofánica y la política de los demagogos.⁶ Sin embargo, dicha asimilación es negada por el ingreso del escarabajo en escena, justo antes del v. 81,⁷ y la posible interpretación previa del público queda defraudada:⁸ a partir de ese momento, parece claro que la comedia se va construyendo sobre la base de una permanente pretensión de antítesis y de un apartamiento progresivo del contexto político–institucional de Atenas.⁹ En esa direc-

5 Hemos optado por seguir el texto del v. 48 que toman SOMMERSTEIN (1990², *ad loc.*), OLSON (1998, *ad loc.*) y N. G. WILSON (2008, *ad loc.*) siguiendo la eliminación del artículo τήν (delante de σπατίλῃν) propuesta por ELMSELEY. Los textos conservados han transmitido en la línea la forma ἀναιδέως, que reproduce HENDERSON (1998a, *ad loc.*). N. G. WILSON (2007: 100) sostiene que, en ambos casos, el verso sigue siendo métricamente inaceptable.

6 El juego con las expectativas de los espectadores en términos de la identidad del escarabajo también tiene un segundo nivel de referencias: en efecto, SOMMERSTEIN (1990²: 136, n. 1) cita el testimonio reconstruido de *IG* ii² 2318.115 y 2325.60 para mostrar que *Kántharos* era el nombre de un poeta cómico contemporáneo de Aristófanes, quien parece haber ganado el primer premio en el festival de las Grandes Dionisias del 422, doce meses antes de la producción de *Paz*.

7 En realidad, ya en el v. 7 era posible imaginar que se trataba de un verdadero escarabajo, pero en todo el episodio son frecuentes las alusiones a las cualidades antropomórficas del animal: aparte de dientes (v. 34) posee dos pies (v. 7), dos manos (v. 35), el don del habla (v. 12) y un orgullo tal que hace que sólo se digne a comer si le preparan y sirven bien los platos (v. 25–26).

8 RECKFORD (1987: 10–11) interpreta que esta defraudación critica toda posibilidad de lectura simbólica de la comedia; contrariamente HUBBARD (1991: 141) considera que el pasaje –esencial para reconstruir las modalidades de la crítica literaria en la antigüedad– muestra hasta qué punto el público teatral estaba en condiciones de entender el drama desde un punto de vista alegórico.

9 “Puis, par un savant retour en arrière, on s’élèvera au niveau de la manducation, puis de la sexualité (qui crée des êtres, et qui mangent et défèquent) pour aboutir à une réunion –imparfaite– de l’homme avec lui-même, comme des hommes et des dieux. Seule la Paix, apparaissant, parviendra à une fusion cette fois-ci totale, de l’être, à savoir de toutes ses fonctions de digestion, évacuation et reproduction. Inversement, les « élites », artistes, politiciens, orateurs et militaires, qui organisent hors du théâtre la vie de la *pólis* se retrouveront, en un paralelisme pointilleux, déclarés en faillite définitive, au chef d’incompétence dans les aptitudes susdites” (GUÉRIAUD [2002: 87]).

ción, precisamente, *Paz* construye una realidad cómica en la que las normas jurídicas se muestran ausentes, y quizás en esto se halle parte de su riqueza.¹⁰

Cuando en los vv. 54–55 el sirviente aclara que su amo Trigeo –un campesino aparentemente típico–¹¹ sufre de una locura particular (“Mi amo sufre de un tipo de locura nuevo”, ὁ δεσπότης μου μαίνεται καινὸν τρόπον, v. 54), distinta de aquella que aqueja a los espectadores de la obra (“No la que sufrís vosotros, sino otra, muy nueva”, οὐχ ὅνπερ ὑμεῖς, ἀλλ’ ἕτερον καινὸν πᾶν, v. 55), se insiste dos veces en el carácter novedoso de la enfermedad.¹² En efecto, en un claro quiebre de la ilusión dramática, la cercanía entre actores y público se contrapone al establecimiento de una distancia concreta e insalvable que opone la manía inaudita del protagonista –nueva– a la pasión dicástica de los atenienses, cuya puesta en escena ya habían observado los espectadores en la representación de *Avispas* del año anterior.¹³

Precisamente, debe destacarse una serie de puntos de semejanza entre ambas obras. En primer lugar, existen similitudes estructurales y temáticas interesantes en ambos prólogos, como bien señaló HARVEY (1971: 362–364). Además, no solamente advertimos que la historia del escarabajo –que Trigeo describe en su plan (vv. 129–134) y que se constituye en una referencia fundamental para la trama– fue objeto ya de alusión al final de *Avispas* (vv. 1448–1449).¹⁴ Con algunas peque-

10 Tradicionalmente, se ha interpretado que *Paz* es una de las obras menos logradas del comediógrafo. Sin embargo, para el propósito de nuestra investigación ha resultado extremadamente interesante en lo que se refiere a los mecanismos cómicos de construcción del discurso (o, mejor dicho, la falta de discurso) jurídico.

11 Como hemos visto, el origen campesino es una característica de muchos protagonistas aristofánicos, como ocurre con Diceópolis, Estrepsiades o Crémilo. CARRIÈRE (1979) explicaba este hecho por los orígenes rurales de la comedia como género. La etimología de su nombre parlante, referida a las viñas, muestra también su procedencia, como señala MOLITOR (1969: 355).

12 En el v. 65, también se dice que la empresa de Trigeo constituye un “ejemplo de las locuras” (παράδειγμα τῶν μανιῶν).

13 En su comentario al verso, OLSON (1998: 78–79, s.v.) sostiene que la referencia a esta locura no está relacionada de modo directo con la pasión dicástica de *Avispas*, porque en aquella obra la dolencia de Filocleón era definida como “enfermedad” (νόσος, V. 71) en vez de como “locura” (μανία). Como veremos, la vinculación de ambas comedias es tan estrecha (y no sólo en términos de cercanía cronológica sino, de alguna manera, en la continuidad temática) que resulta difícil no concebir en esta alusión un juego expreso con el precedente de la obra anterior. Cf. Russo (1994 [1962]: 133). Por lo demás, en V. 744 se afirma que Filocleón ἐπεμαίνεται. La manía o enfermedad del héroe cómico es un motivo habitual; Pisetero en *Aves* también será descripto como presa de ella (μαινόμενος, Av. 426). Cf. CAMEROTTO (2006–2007: 270).

14 Desarrollaremos este punto en breve, especialmente haciendo hincapié en el origen esópico de la fábula.

ñas pero interesantes diferencias, también el pasaje que describe a Cleón en los vv. 751–759 de *Paz* reproduce casi textualmente unos versos de la parábasis de *Avispas* (vv. 1029–1037).¹⁵

Sin embargo, esta proximidad de ambas comedias encuentra como contrapartida una diferenciación fundamental. Si en *Avispas* la totalidad de la trama gira en torno de una poética que hace del derecho un punto central del planteo cómico (mediante una suerte de “hiperbolización” del universo judicial y de una suerte de generalización y domesticación de la justicia ateniense, capaz de penetrar desde la *pólis* en los espacios del mundo privado), *Paz* se estructura sobre un esquema contrario, que llega a rechazar incluso la ciudad como lugar institucional privilegiado.

En efecto, Trigeo se coloca voluntariamente lejos del derecho vigente en la *pólis*, a tal punto que su discurso constituye una apelación permanente al panhelenismo (vv. 59, 93, 105–108, 292–298, 302, 406–413, 435–436, 866, 995–996, 1320–1328), que – por su propia naturaleza – requiere apartarse de un sistema regulatorio específico para abrir las puertas a una noción amplia de justicia que excede lo meramente jurídico.¹⁶ Retomando la idea de novedad –que destacamos en los vv. 55–56–, el protagonista reconoce ahora que su plan, a favor de todos los griegos, resulta original y atrevido (vv. 93–94): “Vuelo por todos los griegos, habiendo planeado un atrevimiento novedoso” (ὕπερ Ἑλλήνων πάντων πέτομαι / τόλμημα νέον παλαμησάμενος).

Al exponer el propósito original del viaje (que ya el propio sirviente identifica también como una muestra de su falta de cordura), nuevamente se hace referencia a la totalidad de los griegos y, de modo sutil, podemos distinguir cómo se filtran los inevitables resquicios del derecho ático. Se trata aquí de un sistema normativo que Trigeo, en tanto un típico ateniense,¹⁷ conoce y aplica pero del que pronto se esforzará por liberarse discursivamente para conseguir sus fines. En los vv. 105–106, explica que piensa pedirle a Zeus que rinda cuentas respecto de lo que quiere hacer con ellos: “Para preguntarle qué decide hacer acerca de todos los griegos, de todos absolutamente” (ἐρησόμενος ἐκείνον Ἑλλήνων περί / ἀπαξ πάντων ὃ τι ποιεῖν βουλευεται).

15 Dejaremos aquí de lado, por no ser sustancial para nuestro trabajo, la polémica construida en torno a esta “intratextualidad” aristofánica. Baste señalar que los autores se han explayado acerca de la pobreza imaginativa del comediógrafo (como sucedió con WHITMAN [1964: 104] o SOLOMOS [1974: 141–142]), o bien han supuesto una interpolación (postura a la que se refiere –para refutarla– HUBBARD [1991: 148, n. 24]). Acerca de algunos de los aspectos de este juego literario en la comediografía antigua nos hemos ocupado recientemente en BUIS (2016b).

16 Se trata de un panhelenismo que, por cierto, no deja de lado el carácter ateniense del protagonista, como señala DOBROV (2001: 103–104). Acerca de lo “panhelénico” en Aristófanes sigue siendo interesante el texto de HUGILL (1936).

17 WHITMAN (1964: 105–6).

El verbo “decide” (βουλεύεται), aplicado a Zeus, introduce un panorama en que, a diferencia del mundo ateniense, las medidas no son tomadas por los políticos sino impuestas por los dioses. Es significativo que, precisamente, el verbo *bouleúomai* aplicado a Zeus muestra desde el léxico que se deja sin efecto –en el seno del Olimpo– a la *Boulé* ateniense como organismo de imposición de políticas. No hay una voluntad divina por generar un sistema de normas en derecho. Ya advertiremos más adelante hasta qué punto este Consejo recobra un valor particular con relación al sistema que intentará restituirse con la llegada a Atenas de Teoría; baste señalar aquí, sin embargo, que ya en el orden *in crescendo* en que el segundo esclavo identifica a los asistentes al teatro, en una apelación directa al público, los representantes de la *Boulé* aparecen asombrosamente en anteúltimo lugar después de los menores, los pequeños hombres, los hombres y justo antes de los orgullosos superhombres, por cierto un lugar relegado (vv. 50–53):¹⁸

ἐγὼ δὲ τὸν λόγον γε τοῖσι παιδίοις
καὶ τοῖσιν ἀνδρίοις καὶ τοῖς ἀνδράσιν
καὶ τοῖς ὑπερτάτοις ἀνδράσιν φράσω
καὶ τοῖς ὑπερηγορέουσιν ἔτι τούτοις μάλα.

Y yo les voy a contar el argumento a los chicos, a los hombrezuelos y a los varones, a los varones de alta posición e incluso a los superhombres esos.¹⁹

A medida que avance la acción dramática, precisamente, se consolidará un régimen en el que los humanos parecen hallarse desprovistos de una efectiva toma de decisiones, como si el acuerdo de Nicias, alcanzado en la realidad extra-dramática por arreglo de las partes en conflicto, no tuviese cabida en un mundo literario en el que la única manera cómica de acabar con la guerra sea la combinación entre una innovadora empresa utópica y la voluntad divina.²⁰

18 Estos individuos estaban sentados, en opinión de REVERMANN (2006: 172, n. 130), frente al público.

19 Al menos esto es lo que interpreta SOMMERSTEIN (1990²: 138, n. 52–3), cuando dice que la mención de los ὑπέρτατοι ἄνδρες está seguramente refiriéndose a los “magistrates and others who had portions if the theatre reserved for them, such as the *bouleutikon* (*Birds* 794) where the members of the Council sat”.

20 También podría pensarse, en este punto, que la Paz de Nicias condicionó negativamente la proyectada representación de la pieza y que Aristófanes por lo tanto se vio forzado –a último momento– a cambiar la trama o adaptarla a las nuevas circunstancias, en las que el contenido de una comedia fundada en la necesidad de poner límites a la guerra y en liberar a *Eiréne* ya no tenían la misma trascendencia para los espectadores del drama.

Entre las pocas referencias concretas al derecho ateniense que, en este inicio de la comedia, pronuncia el personaje antes de su vuelo al Olimpo, se distingue la de los vv. 107–108, cuando el sirviente le pregunta qué hará si Zeus no responde a su petición: “Le voy a iniciar una acción pública (*graphé*) por traicionar a Grecia ante los medos” (γράφομαι / Μήδοισιν αὐτὸν προδιδόναι τὴν Ἑλλάδα).

De manera sucinta, Trigeo alega allí que, en caso de no recibir respuesta ante sus reclamos, la misión de su periplo será la de incoar una acción pública (*graphé*)²¹ por traición al padre de los dioses. Se trata, como hemos tenido ocasión de analizar, de un término técnico que, precisamente, apunta a la consumación de un juicio concreto y no a una mera alusión figurada.²² La acusación de “medismo” y la referencia al delito de traición resultan significativas porque responden a una actitud frecuente en los héroes aristofánicos, quienes invocan el derecho para conseguir la consumación de sus proyectos personales.

Sin embargo, en este contexto Trigeo parece distanciarse de sus pares de una doble manera: no solamente querrá convencer acerca de su rechazo al triunfo individual –procurando actuar siempre, explícitamente, en nombre de todos los griegos–, sino que dejará de lado todo lo referido al ámbito judicial para gozar del mundo natural que, desde el Olimpo, podrá generarse con el rescate de Paz. No obstante, lo cierto es que dichas impresiones que pueden derivarse del razonamiento de Trigeo resultan inexactas, por cuanto el protagonista conseguirá hacer del rechazo del derecho ático una táctica exitosa capaz de permitirle obtener sus fines personales.

En efecto, en un principio se vislumbra bien que la amenaza que pronuncia en contra de Zeus pierde rápidamente vigencia y queda desarticulada, a medida que avanzan los versos, por una evasión de las normas y regulaciones, lo que transforma el viaje en el trayecto hacia un plano utópico. El plano mítico se vislumbra en la alusión a Esopo (v. 129), de quien el protagonista alega haber sacado la idea de usar un escarabajo para el ascenso;²³ pero lejos de ser una fábula moralista, la comedia tiene

21 Como ya vimos, es significativo para nuestra lectura jurídica el relevamiento del verbo *gráphomai*, habitual en la comediografía aristofánica (cf. V. 881, 894, por ejemplo). En este pasaje, precisamente, presenta una construcción sintáctica que resulta común en griego, mediante la presencia de un acusativo de persona acompañado de un infinitivo de imputación. Cf. Nu. 1481–2, V. 907.

22 SOMMERSTEIN (1990²: 139, n. 107).

23 En efecto, hay una remisión a la fábula 3 de Esopo, que se refiere a un escarabajo y un águila. La historia afirma que, luego de que un águila actuara mal con un escarabajo (quizás matando a sus crías o a una liebre que había pedido protección), el insecto persiguió al ave hasta romper sus huevos; el águila, huyendo y pidiendo ayuda a los dioses, logró que Zeus le permitiera colocar los huevos en la falda. El escarabajo, volando alrededor de Zeus o arrojándole su estiércol, hizo que el dios se levantara e hiciera caer todos los huevos. Como se ve, la fábula culmina con el triunfo del insecto (y la consecuente derrota

sus particularidades y ni siquiera se aproxima a la realidad trágica. El propio texto deja esto aclarado: es evidente que emplear un Pegaso, como en el mito de Belerofonte, habría resultado quizás una actitud mucho más trágica (cf. v. 136: τραγικώτερος), pero obviamente menos típico de la comedia.²⁴

Las consecuencias cómicas de la toma de posición y del reemplazo de la criatura mitológica por un insecto, como es lógico, terminan siendo antitéticas. En efecto, si en el sustrato mítico de la tragedia sabemos que Belerofonte no consiguió su objetivo –pues el relato narra que se cayó del caballo antes de llegar a cumplir su empresa–, Trigeo en cambio logrará rápidamente –con la ayuda extra–dramática de la *mekhané*–²⁵ trasladarse hasta su destino. El éxito del protagonista, que como bien interpreta HUBBARD (1991: 140) equivale, como una suerte del *alter ego* de la propia comedia,²⁶ al triunfo de la obra, es manifiesto.

En el transcurso del ascenso, Trigeo vislumbra la ciudad desde lo alto y manifiesta un último contacto con la Atenas de los espectadores antes de la llegada a la puerta de Zeus. En el punto más alto del vuelo se queja de que el escarabajo defeca sobre el Pireo (v. 164–165) e inmediatamente se imagina que, en caso de caerse, Quíos habría de pagar un resarcimiento monetario por su muerte (vv. 169–172):

ὥς ἦν τι πεσὼν
ἐνθένδε πάθω, τοῦμοῦ θανάτου
πέντε τάλανθ' ἢ πόλις ἢ Χίων
διὰ τὸν σὸν πρωκτὸν ὀφλήσει.

Porque si, al caerme de aquí, sufro algo, la ciudad de Quíos va a tener que pagar una multa de cinco talentos por mi muerte, a causa de tu trasero.

del águila), que logra ascender al cielo hasta Zeus. En este sentido es significativo como intertexto en *Paz*. La narración es también mencionada por Aristófanes, aunque de modo diferente, en *V.* 1448 y *Lys.* 695.

24 A partir de la referencia en *Ach.* 426–7, SOMMERSTEIN (1990²: 141, n. 146–148) señala que Eurípides debió haber mostrado un Belerofonte sucio y lastimado luego de su caída. Sobre el juego cómico que la obra instala respecto de la tragedia, ver DOBROV (2001: 97–101).

25 En el v. 174, hay precisamente una alusión directa a este recurso teatral, que consistía en una suerte de grúa que permitía hacer subir a los actores por encima del escenario, cuando se alude directamente al operador del aparato que permitía la elevación. Sobre el tema, puede consultarse NEWIGER (1989).

26 En este sentido, es conveniente volver al significado de su *nomen parlante*, “Trygaíos” (Τρυγαῖος), que por un lado apunta a un viñador pero por otro resulta apropiado para la designación de quien representa a la comedia, especialmente teniendo en cuenta que, como vimos en el Capítulo II, una de las palabras que designaban al género en el teatro aristofánico era “trigedia” (*trygoidía*). Cf. L. STRAUSS (1966: 139).

La alusión a una ley local que establecía que, si un ciudadano era muerto en el territorio de alguna de las *pólis* pertenecientes al imperio ateniense, dicha ciudad debía abonar la suma de cinco talentos,²⁷ es significativa por cuanto muestra que Trigeo todavía sigue pensando en términos jurídicos. En este caso, los críticos explican la referencia a Quíos suponiendo algún proceso reciente que los espectadores estuvieran en condiciones de recordar.²⁸

Esta es la última alusión a la realidad litigiosa de los atenienses antes del arribo a la morada de los dioses; su desaparición textual se justifica si tenemos en cuenta que esas referencias jurídicas aisladas se vinculan con Atenas y su mención e invocación carecen de sentido en el marco del mundo divino al que arriba Trigeo y donde son inaplicables.

3. Cerca del Olimpo, lejos del derecho: detalles de una estrategia retórica

Desde el propio inicio del diálogo con Hermes –el único dios al que encuentra en el Olimpo (todo el resto –se dice– se fue por odio a los griegos, v. 204)–, el propio Trigeo resulta capaz de adaptarse a las nuevas circunstancias con destreza: entre las características que escoge para darse a conocer, se encuentra la de ser un hábil viñador, y se preocupa por revelar enseguida que no es ni un delator ni se apasiona por los procesos, como el dios podría pensar tratándose de un ateniense (vv. 190–191): “Soy Trigeo de Atmono, un diestro viñador, no un sicofanta ni un amante de los asuntos jurídicos” (Τρυγαῖος Ἀθμονεύς, ἀμπελουργὸς δεξιός, / οὐ συκοφάντης οὐδ’ ἐραστής πραγμάτων.)

En la presentación, resulta llamativo que el adjetivo “diestro” (δεξιός), que ya hemos visto en Aristófanes empleado para calificar la destreza de tipo intelectual (incluida la propia), se aplique aquí a un sustantivo que denota la actividad campesina y no la habilidad retórica, para rechazar con una doble negación dos expresiones que apuntan a la actividad forense.²⁹

27 Cf. IG I³ 19.7–13.

28 SOMMERSTEIN (1990²: 142, n. 170–2) infiere que debía de haberse tratado de un caso que involucraba a Quíos y que seguramente era recordado porque se brindó una interpretación indebidamente elástica al contenido de la norma jurídica; cf. MACDOWELL (1963: 127–128). MEIGGS (1949) indica que, seguramente, la referencia aludía a algún acontecimiento reciente. Si esto es así, se trataría claramente de un interesante ejemplo del recurso cómico de “hiperbolización” del derecho, en el que Aristófanes pasa a burlarse de un empleo extremadamente laxo de las disposiciones vigentes.

29 Ya nos hemos ocupado en el Capítulo III de los sicofantas, que son los “standard Aristophanic villains” por excelencia (OLSON [1998: 206]); cf. 653, *Ach.* 818–829, 910–928, *Av.* 1410–1469, *Pl.* 850–957. En cuanto a la expresión que traducimos por “amante de los asuntos jurídicos” (ἐραστής

La política, en el nuevo contexto que nos presenta la obra, es desarticulada en boca de Trigeo. Pronto asistimos a una explicación del futuro drástico que deparan los diez años previos de relaciones interestatales en el mundo griego a partir de una metáfora gastronómica, que da idea de la desconexión con las explicaciones históricas que debían ser frecuentes entre los pensadores atenienses de la época. Lejos de responder a problemas jurídicos, se cuenta que el personaje de Pólemos se dispone a preparar con el mortero una salsa sazónada (*cf.* v. 247) en la que cada ciudad griega es representada por un ingrediente típico particular: puerros de Prasia, ajo de Mégara, queso siciliano, miel ática.³⁰ Advertimos que ya no se trata de una lógica institucional que se halla en las bases de las motivaciones de los enfrentamientos bélicos, sino de una justificación culinaria muy apropiada en un espacio como el de los dioses, caracterizado de antemano por la abundancia de alimentos.³¹ Siguiendo la misma metáfora, pero con un sentido contrapuesto por tratarse de un contexto positivo, el propio Trigeo le pedirá a la Paz que mezcle a todos los griegos en el buen jugo de la amistad (vv. 995–998):

μείζον δ' ἡμᾶς τοὺς Ἑλληνας
 πάλιν ἐξ ἀρχῆς
 φιλίας χυλῶ, καὶ συγγνώμῃ
 τινὶ προτέρῳ κέρασον τὸν νοῦν.

Mézcianos a nosotros, los griegos, de nuevo, desde el principio, con el jugo de la amistad y echa en nuestra mente una indulgencia más apacible.

En efecto, el progresivo abandono del exceso forense que se produce en la obra encuentra correlatos efectivos en la recuperación de la libertad sexual³² y en un brusco refinamiento de la comida.³³

πραγμάτων), no hay dudas de que se trata de un sintagma que presenta “overtones of specifically legal entanglements”, como dice OLSON [1998; 206]) mencionando comparativamente los pasajes de *Ach.* 939, *Eq.* 265, *Nu.* 471 y *V.* 1426.

30 Acerca de esta salsa bélica en la obra, *cf.* GARCÍA SOLER (2007).

31 Recordemos que, cuando Trigeo llega al Olimpo y espera encontrar a Zeus, descubre que han dejado solamente a Hermes para que vigile –como tratándose de un sereno– los utensilios de cocina: una ollita, tablillas y jarritas (v. 202). Además, el obsequio que el protagonista le ofrece a Hermes para aplacar su enojo es, precisamente, carne (vv. 378–379).

32 HENDERSON (1975: 63) describe una paulatina progresión de un universo sumido en lo escatológico hacia los placeres de una sexualidad natural.

33 Es preciso destacar que la comparación con el plano de la comida es permanente y se produce a lo largo de toda la obra; ya WHITMAN (1964: 110) afirmó que, en una suerte de composición anular, la comedia se abre con una torta de escarabajo y se cierra con una torta nupcial. RECKFORD

Los planteos fundados en el derecho, habituales en Atenas, ahora en el Olimpo resultan improcedentes; asistimos en el ámbito de los dioses a una suerte de des-institucionalización de los asuntos de la *pólis*. Así, una vez que Pólemos es informado sucesivamente acerca de las muertes de Cleón (vv. 269–270) y de Brasidas (vv. 281–284) en la batalla de Anfípolis, volverá a ser Trigeo quien refuerce la idea del alejamiento del sistema jurídico al ofrecer una descripción sucinta del plan que lo ha conducido hasta allí (vv. 292–295):

νῦν ἔστιν ἡμῖν, ὦνδρες Ἕλληνες, καλὸν
ἀπαλλαγεῖσι πραγμάτων τε καὶ μαχῶν
ἐξελκύσαι τὴν πᾶσιν Εἰρήνην φίλην,
πρὶν ἕτερον αὖ δοῖδυκα κωλύσαι τινα.

Ahora es bello para ustedes, varones griegos, liberarse de los asuntos jurídicos y de las batallas y retirar a la Paz, querida para todos, antes de que alguna otra mano de mortero lo impida.

La propuesta de liberar a la Paz implica, en las reflexiones que deja entrever el personaje en estos versos, un nuevo desplazamiento: se trata de apartarse precisamente de los procesos y de las batallas, como afirma el v. 293.³⁴ Parece evidente que, en términos concretos, si la guerra se posiciona en el espacio del universo del derecho (πραγμάτων τε καὶ μαχῶν), la paz necesariamente se concibe como contrapuesta a los asuntos forenses y próxima a un mundo fértil desprovisto de cultura, en el cual se destacan las comidas, el sexo y los placeres de la tranquilidad rural.³⁵ Se trata del retorno a una verdadera edad mítica.³⁶

(1979: 193) pone en relación el plano alimenticio y la dimensión política: “...one may be grateful to emerge from the monstrously perverted world of dung-eating, dogs, and demagogues –in Cleon’s world– into a realm of good food and drink, good sights and sounds and smells, peace and country matters and sex and sport and holiday, all rightly and joyfully confused”.

34 El verso retoma textualmente el pasaje de *Ach.* 269–270, en el cual Diceópolis alegaba estar liberado de los asuntos públicos y de las batallas luego de haber firmado una paz individual y de retornar a su demo; cf. fr. 402.3.

35 Al analizar la construcción de la paz en *Lisístrata*, M. DILLON (1987) compara los distintos procedimientos y técnicas cómicas y concluye que *Acarnienses* y *Paz* presentan un concepto ligado al mundo natural y no estrictamente vinculado con una noción referida al mundo humano. La obra muestra, en particular, que cuando se recobre la Paz, se vivirá en una suerte de *locus amoenus* (cf. vv. 571–581). Cf. TOTARO (1999: 104).

36 “...l’impresa del protagonista consiste nel ritorno ad una situazione ‘anteriore’ che nega la realtà effettiva descritta all’inizio della commedia (stato di guerra, presenza di demagoghi e sicofanti) e che si presenta come una situazione di concordia e di felicità, talvolta con tratti che la avvicina-no alla mitica età dell’oro” (CASSIO [1985: 29]).

En la parábasis, el propio coro volverá sobre estos mismos puntos y comentará en la estrofa –mediante una interesante reiteración léxica– los efectos beneficiosos del retorno de la Paz (vv. 345–360):

εἰ γὰρ ἐκγένοιτ' ἰδεῖν ταύτην με ποτε τὴν ἡμέραν.
πολλὰ γὰρ ἀνεσχόμεν
πράγματά τε καὶ στιβάδας
ἄς ἔλαχε Φορμίων.
κοῦκέτ' ἄν μ' εὖροις δικαστὴν δριμύν οὐδὲ δύσκολον,
οὐδὲ τοὺς τρόπους γε δήπου σκληρὸν ὥσπερ καὶ πρὸ τοῦ,
ἀλλ' ἀπαλὸν ἄν μ' ἴδοις
καὶ πολὺ νεώτερον ἅ-
παλλαγέντα πραγμάτων.
καὶ γὰρ ἱκανὸν χρόνον ἅ-
πολλύμεθα καὶ κατατε-
τρίμμεθα πλανώμενοι
εἰς Λύκειον καὶ Λυκείου ξὺν δορί ξὺν ἄσπίδι.
ἀλλ' ὅ τι μάλιστα χαρι-
οῦμεθα ποιοῦντες, ἄγε
φράζε· σὲ γὰρ αὐτοκράτορ'
εἴλετ' ἀγαθὴ τις ἡμῖν τύχη.

¡Si me concedieran, pues, el ver ese día al fin alguna vez! Pues soporté muchos asuntos jurídicos y camas de paja, que le tocaron a Formión. Y ya no me encontrarías como un juez duro y difícil, ni ciertamente rígido en cuanto a mis modos, como era antes, sino que me verías tierno y mucho más juvenil al liberarme de los asuntos jurídicos. Pues por largo tiempo nos hemos destruido y nos hemos desgastado de desviarnos al Liceo y desde el Liceo, con lanza y con escudo. ¿Pero haciendo qué agradaremos más? Vamos, dinos. Pues una buena fortuna te eligió como comandante supremo.

En el nuevo orden de cosas instaurado, el derecho queda, una vez más, dejado de lado. La cita muestra cómo, luego de haber sufrido mucho los asuntos judiciales y las camas del servicio militar (frase que reúne aquí también los campos semánticos de la justicia y el combate), ahora el coro se muestra liberado de los casos forenses: ἀπαλλαγέντα πραγμάτων. La expresión incorpora de modo explícito una clara referencia al v. 293, generando de esta forma una confirmación clara de las palabras mencionadas por Trigeo y avalando su aparente rechazo del marco legal. Asimismo, la estrofa menciona que, en el régimen que se establece, ya no encontrarán en el coro a ningún juez duro y difícil (vv. 348–349).³⁷ Allí, de nuevo, la reiteración de los adver-

37 La expresión, oscura, parece hacer referencia al hecho de que se va a tratar de un juez que

bios y coordinantes negativos autoriza la exclusión de todo aquello que caracteriza e identifica los valores tradicionales de la sociedad ateniense;³⁸ desde el punto de vista de la construcción literaria, el coro de campesinos que presenta Paz –viejos jueces rejuvenecidos y ya poco severos– se construye en las antípodas del grupo de ancianos heliastas que lo constituía en *Avispas*.³⁹

La contraposición de tiempos (que se juega también en términos de antítesis espaciales: Atenas y el Olimpo) también representa un recurso relevante en este punto, por cuanto –en palabras de Hermes– queda expuesta al poner de manifiesto el futuro de destrucción y ruina que implicarán para Trigeo sus actos de desmesura. Ante la pregunta respecto del momento en que será destruido (v. 366), el interlocutor confirma la peor de las respuestas: “ahora mismo” (εἰς αὐτίκα μάλ’, v. 367).⁴⁰ Habitado al

no estará fácilmente dispuesto a sentenciar; cf. *Eq.* 808, V. 145–146, 227b–228, A. *Ag.* 1501, Pl. *Tht.* 275d. Ya hemos dado cuenta de la intención habitual de los *dikastai* de condenar velozmente a los acusados y no dejarlos libres; al respecto, pueden leerse los pasajes de 639–643, *Ach.* 375–376, V. 106, 999–1002, cf. *Eq.* 1358–1364.

38 De todos modos, resulta interesante relevar el adjetivo αὐτοκράτωρ en el v. 359, que hace referencia a la elección de Trigeo como “supreme commander” (hemos seguido en castellano esta expresión de SOMMERSTEIN [1990²: 38]). Si bien podría pensarse que esto implica incorporar un vocabulario típicamente político en un contexto en el que –dijimos– se procura recurrir a un rechazo de dicho léxico, lo cierto es que la designación del protagonista como “plenipotenciario” aparece hecha por la suerte (τύχη) en el pasado, antes del viaje al Olimpo: de allí el aoristo εἴλετο.

39 HUBBARD (1991: 151) considera interesante que Carinades –mencionado como juez en V. 232– es señalado como coreuta en *Pax* 1155. Acerca de las características del coro en esta comedia, ver también MCGLEW (2001).

40 Ante la primera amenaza, el protagonista alega que solamente morirá “si le toca el turno” (ἥν λάχω). Tanto SOMMERSTEIN (1990²: 150) cuanto OLSON (1998: 146) encuentran dificultades para entender la referencia, y explican la expresión a la luz de lo que presenta una tradición de escolios (S^v) referida al hecho de que, cuando los atenienses condenaban a muerte a más de una persona, no eran ejecutadas el mismo día sino que se sorteaba el turno en que se impondría la pena. Al tratarse de un ciudadano ateniense, no resultaría descabellado imaginar esa posibilidad; sin embargo, creemos que –en nuestra línea de análisis– resulta menos complicado interpretarlo en sentido no técnico: en efecto, OLSON (1998: 146) deja la posibilidad de que los términos del escolio hayan sido “simple invention”, en cuyo caso las palabras de Trigeo podrían ser simplemente interpretadas como “if that is my portion” (οὐκοῦν, ἥν λάχω, v. 364); por lo demás, recordemos a favor de nuestra *lectio faciliior*, que el mismo verso ya fue utilizado unos versos antes sin sentido político (ἔλαχε, v. 348). Siguiendo a DOBREE, N. G. WILSON (2008, *ad loc.*) adopta la enmienda οὐκ, ἥν μὴ λάχω. El v. 365, que incorpora OLSON (1998, *ad loc.*) pero que SOMMERSTEIN (1990²) rechaza alegando que es innecesaria y confusa, permite pensar que el sorteo de turnos –que hará el propio Hermes– no apunta a un contexto judicial: Ἑρμῆς γὰρ ὦν κλῆρον ποιήσεις, οἶδ’ ὅτι. Cabe señalar que en sus *addenda* posteriores (SOMMERSTEIN [2001: 275]), el autor acepta la inclusión del verso siempre y cuando se

pasado de su vida institucional ateniense, el protagonista no duda en promover una confusión cómica entre los abundantes tiempos perfectos anticipatorios del pasaje (ἀπόλωλας, vv. 364, 366; ἐξόλωλας, v. 366, ἐπιτέτριψαι, v. 369) y sus posibles sentidos como pasados resultativos: si está ya destruido, ¿cómo no advirtió haber recibido semejante bien? (vv. 369–370).

Queda claro que en el presente del Olimpo no hay lugar para el derecho de los mortales. De allí que cuando Trigeo amenace con su voluntad de rescatar a la Paz, Hermes le recuerde que por decisión de Zeus ello no es posible (vv. 371–372): “¿No sabes que Zeus proclamó la muerte a aquel que fuera encontrado desenterrándola?” (ἄρ’ οἴσθα θάνατον ὅτι προεῖφ’ ὁ Ζεὺς ὃς ἂν / ταύτην ἀνορύττων εὕρεθῃ;).⁴¹ La proclamación de la muerte como pena, a partir de un verbo cuya utilización era frecuente en anuncios públicos,⁴² instauro un universo en el que Zeus se alza como poder máximo; y sin embargo el pasaje no implica un vocabulario de índole legal. En efecto, cuando Trigeo pregunta entonces si hay necesidad (ἀνάγκη) de que él muera, deja planteada una duda con relación al contenido jurídico obligatorio de dicha disposición.

A pesar de ello, cuando Hermes recurre a la invocación del rayo de Zeus para que castigue al insolente Trigeo, la respuesta desesperada del condenado traduce, en su inmediatez y espontaneidad, un léxico propio de las súplicas de una defensa tribunalicia: “No, por los dioses, no nos denuncies, te lo pido, señor” (μὴ πρὸς τῶν θεῶν / ἡμῶν κατείπης, ἀντιβोलῶ σε, δέσποτα, vv. 376–377). La presencia de un pedido directo a la segunda persona, sumada a un vocativo de respeto –seguramente risible en el contexto, teniendo en cuenta que se trata de Hermes–⁴³ y a la invocación de los dioses, contextualiza la forma del aoristo del verbo *katagoreúein*, “denunciar” o “acusar”, que

lea κλήρον (“a lottery”), aunque propone interpretarlo en clave forense: se trataría de un intento desesperado por salvarse recurriendo a la práctica habitual del dios de hacer el sorteo de ejecuciones, tratándose de un único “candidato” y jugando con la posibilidad de que –habiendo muchas chances de que se seleccionen los otros vacíos– no salga elegido al azar su nombre.

⁴¹ Resuena en estas palabras una posible parodia de *Antígona*: en efecto, mientras que en la tragedia de Sófocles se aclara que la orden cuestionada no fue tomada por ninguna divinidad sino por un hombre (S. *Ant.* 450 *et seq.*), aquí es el propio Zeus el que fija un castigo.

⁴² Cf. *Lys.* 31.31, Pl. *R.* 551b, Pl. *Lg.* 698c.

⁴³ Hasta ese momento, Hermes no había recibido un tratamiento tan respetuoso por parte de Trigeo, aunque luego se repetirán estas fórmulas de lisonja: cf. vv. 385, 389, 399, 648, 711. La misma fórmula ya había sido empleada con anterioridad por Teleclides (fr. 35). Tratándose de un dios que se presentó a sí mismo a cargo de un oficio servil y teniendo en cuenta la familiaridad del trato que vincula a los dos personajes, resulta burlesca –en este punto del diálogo– la actitud sumisa del protagonista. Sobre las estrategias de convencimiento de Trigeo y su valor retórico, ver BAGNASCO (1993).

presenta matices jurídicos.⁴⁴ La apelación, no obstante, se disipa inmediatamente después, cuando el ámbito institucional del pedido formal al dios se ve invadido por el léxico referido a la naturaleza. La relación directa entre estos planos, que ataca el fundamento de la recurrencia al derecho, se ve en el juego de sintagmas que, ocupando el mismo esquema métrico, se convierten en paralelos: la alusión a la carne, πρὸς τῶν κρεῶν (v. 378), remitirá a la previa evocación de los dioses, πρὸς τῶν θεῶν (v. 376), y por lo tanto vulgariza y neutraliza la súplica.

Luego de insistir con el pedido, Trigeo descubre ante Hermes el complot que se está organizando desde hace tiempo contra los dioses, mostrando cómo el Sol y la Luna están planeando entregar la Hélade a los bárbaros (vv. 406–408):

ἡ γὰρ σελήνη χά πανοῦργος ἥλιος
ὕμῃν ἐπιβουλεύοντε πολὺν ἤδη χρόνον
τοῖς βαρβάροισι προδίδοτον τὴν Ἑλλάδα.

Pues la luna y el maldito sol, habiendo complotado en contra de ustedes ya por mucho tiempo, traicionan a la Hélade a favor de los bárbaros.

Aunque en los términos empleados existan resonancias de parodia de acusación de conspiración política, como señala OLSON (1998: 156), advertimos que no se usa en el pasaje un vocabulario jurídico concreto. De hecho, aunque se hable puntualmente de “traición” (προδίδοτον), lo cierto es que el verbo ἐπιβουλεύω –usado en los vv. 404 y 407– tiene el significado de maquinan o armar asechanzas, sin implicar alcances precisos en el lenguaje propio de los tribunales.⁴⁵

Entre la primera acusación de traición en boca de Trigeo (vv. 107–108) que relevamos oportunamente y esta segunda referencia, es interesante advertir que no sólo asistimos a un desplazamiento entre un contexto claramente judicial y uno alejado de tecnicismos jurídicos, sino además a un traslado desde la figura de Zeus en aquella primera cita hacia otras divinidades no olímpicas como la Luna y el Sol, o, en términos semejantes, desde la cultura religiosa de los griegos a la cosmovisión sagrada de los bárbaros. Se percibe, pues, una desarticulación absoluta del universo cultural helénico en pos de una construcción ajena en la cual el Panteón tradicional es desplazado por nuevas autoridades divinas.

44 Cf. V. 283, Th. 340, Ec. 495. Cabría aquí comparar con la forma καταγορεύη del v. 107; respecto de la posibilidad de entender una variedad semántica en ambos versos –en aquel caso no técnico, mientras que en el v. 377 con alcances jurídicos– puede consultarse OLSON (1998: 89) y sus referencias a pasajes en los que la distinción de sentidos no tiene lugar (Nu. 155, 170, V. 54).

45 Eq. 894, Th. 82, 335, Pl. 570.

Trigeo termina planteando, para convencer a su interlocutor, que ello puede evitarse y que –una vez que se libere a la Paz y se descarten los intereses de los conspiradores–, volverán las festividades institucionalizadas de los atenienses, según confirma el propio protagonista poco después (vv. 418–423):

καί σοι τὰ μεγάλ' ἡμεῖς Παναθῆναι' ἄξομεν
 πάσας τε τὰς ἄλλας τελετὰς τὰς τῶν θεῶν,
 μυστήρι' Ἑρμῇ Διιπόλει' Ἀδώνια,
 ἄλλαι τέ σοι πόλεις πεπαυμέναι κακῶν
 ἀλεξικάκῳ θύσουσιν Ἑρμῇ πανταχοῦ.
 χᾶτερ' ἔτι πόλλ' ἔξεις ἀγαθά.

Y nosotros celebraremos para tí las Grandes Panateneas y todas las otras fiestas para los dioses, los Misterios, las Dipoleias y las Adonias para Hermes; y las otras ciudades, habiendo cesado en sus males, te harán sacrificios a tí como Hermes Guardador de Mal en todas partes, y también vas a tener muchos otros bienes.

La futura reinstalación de las celebraciones a los dioses olímpicos, entendida como una expresión político-cultural de los atenienses, es contrapuesta a la pura naturaleza. En el v. 505, no obstante, el propio Hermes es el encargado de volver sobre la distinción entre la vida ática y el universo de los inmortales: en efecto, en clara antítesis con la situación de los dioses, se dirige a los habitantes de Atenas para decirles que ellos –en verdad– no hacen más que juzgar: οὐδὲν γὰρ ἄλλο δρᾶτε πλὴν δικάζετε.⁴⁶ Evidentemente, subyace en esta crítica la habitual imagen de la pasión ateniense por el ejercicio judicial y la excesiva litigiosidad,⁴⁷ que precisamente –y a diferencia de *Avispas*– es manejada en *Paz* de otras formas: Aristófanes alude a ella, pero se desarticula su estrategia.

En ese plano reservado a las divinidades, Teoría –uno de los dos personajes mudos que aparecen sobre el escenario como obsequios divinos–⁴⁸ es presentada por el propio Hermes como una mujer a la que no corresponde injuriar, dado que no le gustan los pequeños alegatos al estilo de Eurípides (vv. 533–534): “Pues ella no disfruta de

46 OLSON (1998: 180) interpreta la forma δικάζετε como “sitting as jurors” (ej. V. 89, 110), dejando aclarado que se trata de un juego lingüístico (*parà prosdokian*) por φωνεῖτε.

47 Cf. *Eq.* 1317, *Nu.* 207–8, *V. passim*, *Av.* 40–41; cf. 348–9, 532–4.

48 Aparecen en escena dos figuras femeninas, Teoría y Opora. En función de su nombre, la primera puede representar o bien un espectáculo público con espectadores (religioso, dramático, jurídico) o bien una delegación enviada para representar a una determinada *pólis* en algún festival panhelénico; la segunda hace referencia a la temporada de cosecha de frutas (cf. SOMMERSTEIN [1990²: 157]).

un poeta de discursitos judiciales” (οὐ γὰρ ἦδεται / αὐτῇ ποητῇ ῥηματίων δικανικῶν). Una vez más –siguiendo la estrategia ya descrita a la hora de mencionar a Pegaso–, lo cómico–utópico se encuentra en una clara oposición con respecto a lo trágico, especialmente si se tiene en cuenta que este último entabla en la cita vista un vínculo directo con la litigiosidad. El diminutivo “discursitos” (ῥηματίων), que reproduce simultáneamente el lenguaje de Eurípides⁴⁹ y la terminología forense,⁵⁰ debe comprenderse en el marco de la trama como peyorativo.⁵¹

El mundo utópico que plantea la comedia implica deshacerse de toda investidura institucional para gozar de los beneficios elementales que proporcionan los frutos de la tierra: en una suerte de arenga revolucionaria, Trigeo decide convocar a todos los griegos desprovistos de lanzas, sin escudos, sin flechas y sin espadas –nuevamente lo positivo se fundamenta desde la falta y la carencia–, solamente armados con sus instrumentos de labranza (vv. 551–555):

ἀκούετε λεῶ· τοὺς γεωργοὺς ἀπιέναι
τὰ γεωργικὰ σκεύη λαβόντας εἰς ἀγρὸν
ὥς τάχιστ’ ἄνευ δορατίου καὶ ξίφους κάκοντίου,
ὥς ἅπαντ’ ἤδη ὅτι μεστὰ τάνθάδ’ εἰρήνης σαπρᾶς.
ἀλλὰ πᾶς χώρει πρὸς ἔργον εἰς ἀγρὸν παιωνίσας.

¡Escuchad, pueblo! Que los campesinos se vayan al campo, llevando todos los utensilios agrícolas, lo más rápido posible, sin lanza ni espada ni jabalina, porque ya todo este lugar está lleno de una paz marchita. Pero que todos marchen al trabajo habiendo hecho un peán al campo.

Resulta claro, a partir de nuestro análisis, que –desde un estudio de las escasas menciones al derecho– la dimensión jurídica en la obra parece quedar eliminada del presente olímpico y solamente reservada a un pasado ateniense. Esto es, en términos precisos, lo que se distingue en el extenso discurso de Hermes sobre las causas de la guerra del Peloponeso (vv. 603–648).⁵²

49 *Ach.* 444, 447, cf. *Eq.* 214–216.

50 *Eq.* 216, *Nu.* 943, *V.* 668.

51 Se sobreentiende que con esto Aristófanes estaría suponiendo que el autor trágico fomentó la litigiosidad ateniense mediante su frecuente apelación al agón judicial (OLSON [1998: 186]). Llamativamente, debemos decir que este mismo trabajo literario es el que el propio comediógrafo lleva adelante en otras comedias, como se describe en este libro.

52 CASSIO (1985: 87–95), quien sostiene –como antes en CASSIO (1982: 23–25)– que este discurso es esencial, puesto que con sus características reemplaza en la obra la función didáctica de la estructura epirremática.

4. Hermes y las causas jurídicas de la guerra

En el extenso discurso del dios –que OLSON (1998: 196) califica de ficcional–⁵³ se describe cómo los orígenes del conflicto se remontan, retrospectivamente, a problemáticas vinculadas con las actuaciones judiciales.⁵⁴ De hecho, la consagración de una dimensión jurídica solamente puede tener sentido pleno en un pasaje que supone –en sentido inverso al que nos consagra la obra– desplazarse del presente/futuro para “volver hacia atrás” a un período histórico muy distinto de la edad mítica.

El comienzo del relato de Hermes ubica el comienzo de la guerra en el episodio del escultor Fidias, sobre cuya maldición se expresa el v. 605: “pues en primer lugar la comenzó Fidias después de haber actuado mal” (πρῶτα μὲν γὰρ †αὐτῆς ἤρξε† Φειδίας πρᾶξας κακῶς). La mala actuación del artista⁵⁵ es interpretada en términos judiciales: en efecto, los testimonios antiguos nos indican que Fidias fue sometido a los tribunales y condenado por impiedad, acusado por acciones de corrupción respecto del oro y el marfil utilizados para la famosa escultura criselefantina de Atenea en el Partenón.⁵⁶

Quizás envuelto en el escándalo, y para evitar una suerte semejante, el dios afirma que Pericles –temiendo correr igual suerte– estaba temeroso por el carácter y el modo de morder de los atenienses (vv. 606–609):

εἶτα Περικλέης φοβηθεὶς μὴ μετάσχοι τῆς τύχης,
τὰς φύσεις ὑμῶν δεδοικῶς καὶ τὸν αὐτοδᾶξ τρόπον,
πρὶν παθεῖν τι δεινὸν αὐτός, ἐξέφλεξε τὴν πόλιν
ἐμβαλὼν σπινθῆρα μικρὸν Μεγαρικοῦ ψηφίσματος.

Y luego Pericles, teniendo miedo de participar de la misma suerte, temeroso de vuestra natura-

53 Se trata, en su opinion, de una “lurid comic fantasy very loosely based on facts”; es claro el nexo compositivo con el *racconto* –bastante distinto– referido al mismo tema en *Ach.* 526–534.

54 La importancia de este pasaje es esencial, especialmente por cuanto brinda uno de los casos más interesantes de discursos retrospectivos en la comedia aristofánica: “A straightforward example of an external retrospective narrative is to be found in *Peace*, after the goddess has been pulled from the ground and the cities have begun to fraternise with each other (605–705) This is in fact one of the longest retrospective passages in Aristophanes” (A. M. BOWIE [2007: 305]).

55 Según OLSON (1998: 196), la expresión estaría indicando que “he got into trouble”.

56 Philoch. *FGrH* 238 F 121 ap. S^{RVG}, D.S. 12.39, Plu. *Per.* 31. Sobre el tema, MANSFELD (1980) y MACDOWELL (1995: 187–188), para quien la historia era verídica y debía de ser conocida por los espectadores del drama; *contra*, SOMMERSTEIN (1990²: 160, n. 605), que opina que el relato debió de ser inventado –especialmente se funda en los vv. 615–618 en los que tanto Trigeo como el corifeo alegan no haber escuchado jamás la versión. En todo caso, lo que a nuestro planteo interesa es que dicha explicación –verídica o no– presente un tinte claramente judicial.

leza y del carácter propenso a las mordidas, antes de sufrir algo en su propia persona, incendió la ciudad al arrojar una pequeña chispa del decreto de Mégara.

El carácter jurídico de la referencia es indudable.⁵⁷ Al recordar la sanción contra Fidas, es llamativa en el pasaje citado la referencia a la acción de *morder*, que se asocia a las conductas de los jueces atenienses, especialmente si tenemos en cuenta lo que nos transmiten las propias comedias aristofánicas ya analizadas en este trabajo.⁵⁸

El relato de Hermes continúa, en un orden histórico lógico facilitado por los conectores temporales que organizan el discurso (“en primer lugar”, *πρῶτα*; “luego”, *εἶτα*): se explica que Pericles lanzó un decreto contra Mégara que incendió con su chispa la ciudad, provocando con ello que los griegos huyeran por el humo. Al golpear las jarras entre sí –sostiene, en una metáfora que apunta a los atenienses y a los espartanos y sus aliados–, se produjo la desaparición de Paz (vv. 610–614):⁵⁹

κάξεφύσησεν τοσοῦτον πόλεμον ὥστε τῷ καπνῷ
πάντας Ἑλλήνας δακρῦσαι, τοὺς τ' ἐκεῖ τοὺς τ' ἐνθάδε.
ὥς δ' ἅπαξ τὸ πρῶτον ἄκουσ' ἐψόφησεν ἄμπελος
καὶ πίθος πληγείς ὑπ' ὀργῆς ἀντελάκτισεν πίθῳ,
οὐκέτ' ἦν οὐδείς ὁ παύσων, ἦδε δ' ἠφανίζετο.

Y originó una guerra tal que todos los griegos lloraron con el humo, tanto los de aquí como los de allí. Y en cuanto por primera vez un vino empezó a romperse y la jarra golpeada le pegó a otra jarra por cólera, ya no había nadie que lo detuviese y ella (la Paz) desapareció.⁶⁰

En este mundo bélico, Hermes cuenta que los campesinos que tuvieron que refugiarse en la ciudad comenzaron a escuchar a los oradores (*πρὸς τοὺς λέγοντας*, v.

57 “Perikles, Hermes means, was afraid that he himself might be accused of being an accomplice in those offences, and that if he were prosecuted he might be convicted by a vindictive jury (‘he knew your character and fear that biting way you have’), and so he provoked the war in order to divert the Athenian’s attention” (MACDOWELL [1995: 187]).

58 *Ach.* 346, V. 778, 942–943, cf. TAILLARDAT (1962: 153–155, §296). Poco después, en el v. 620, aparece el verbo *σαίρω*, “bare one’s teeth”, según OLSON [1998: 199]. Cf. V. 901, Hes. Sc. 268, Alex. fr. 103.6, adesp. com. fr. 542. Sobre el tema, ver además TAILLARDAT (1962: 209, §377).

59 Este decreto, en efecto, logró sacar a los habitantes de Mégara del ágora de Atenas y de los puertos del imperio, como ya hemos logrado describir en nuestro análisis de *Acarnienses* en el Capítulo III.

60 Cuando se describe luego cómo las trirremes destruyeron las higueras (v. 626), la dimensión jurídica se reitera sutilmente en el giro “en justicia” o “justamente” (*ἐν δίκῃ*, vv. 628, 630), en el que se advierten los inconvenientes del mundo civilizado y el castigo merecido por el surgimiento de la guerra.

635).⁶¹ Pero estos, aprovechándose de la situación, lanzaban acusaciones de traición (v. 640), en una parodia a las denuncias públicas que solían realizar Cleón y sus seguidores en 423/422.⁶²

Echada la Paz, los oradores contradecían a los más ricos y se lanzaban contra ellos, destrozándolos como si fuesen perros: “y vosotros lo despedazáis como cachorros” (εἴτ’ ἂν ὑμεῖς τοῦτον ὥσπερ κυνίδι’ ἐσπαράττετε, v. 641). Rescatemos aquí el valor del verbo σπαράσσω, que también posee alcances judiciales.⁶³ Inclusive la alusión a los perros tiene resonancias legales: en efecto, si lo comparamos con los vv. 481–483, advertiremos que es habitual la imagen de los jueces atenienses como perros desesperados por saltar contra sus presas cuando los demagogos se lo piden.⁶⁴ La ciudad, en ese estado, pasó a devorar cualquier injuria que le tiraran (vv. 642–643): “Pues la ciudad, empalidecida y sentada de miedo, comía muy placenteramente cuantas injurias le arrojaban” (ἡ πόλις γὰρ ὠχρίωσα κὰν φόβῳ καθημένη, / ἅττα διαβάλοι τις αὐτῇ, ταῦτ’ ἂν ἤδιστ’ ἤσθιεν). En una obra que, como vimos, presta especial atención a las metáforas gastronómicas, es interesante el verbo “comer” (ἐσθίω), que hace referencia a la acción de devorarse a las víctimas y que encuentra paralelismo con *Avispas*, cuando en el v. 511 Filocleón nos decía que, antes que englutir algo distinto, prefería comer un “pequeño juicio” (δικίδιον σμικρὸν φάγοιμ’ ἄν).

Por lo demás, la acción descrita para mencionar los ataques, διαβάλοι (v. 643), reproduce el mismo término que Aristófanes había utilizado en *Acarnienses* para indicar las agresiones sufridas de parte de Cleón.⁶⁵ Pero aquí hay una diferencia clara: ya no hay una alusión externa a la obra, sino que el vocablo adquiere un sentido pleno en el universo (casi) cerrado de la comedia; incorporado definitivamente a la pieza, Aristófanes consigue presentar en el v. 643 un juego de palabras en el que *diabállein* (“injuriar”) se conecta cómicamente con *parabállein* o *probállein* (“arrojar” comida a los animales), volviendo una vez más a la relación entre derecho y mala alimentación que la obra construye a lo largo de sus versos.⁶⁶

La mención del demagogo en el v. 648, bajo el término “vendedor de cueros” (βυρσοπώλης) merece un comentario porque en ese universo pasado aparece como

61 Para OLSON (1998: 202), este participio activo sustantivado tiene un claro sentido político, dado que se refiere a los “regular speakers of the Assembly”.

62 SOMMERSTEIN (1990²: 163, n. 640).

63 En Pl. R. 539b, el término se aplica a los jóvenes que aprenden a actuar en justicia, mientras que también se presenta en relación con un litigante en *Ach.* 688, donde se trata de un contexto (ya analizado) claramente jurídico.

64 Cf. V. 704–5.

65 Nos referimos a *Ach.* 375–382, 502–503, 630–631 en los Capítulos II y III.

66 Sobre el discurso metafórico de la comida en la comedia, cf. WILKINS (2000).

una figura representativa del anclaje político–jurídico de Atenas.⁶⁷ Pero Trigeo se ocupa de romper con ese discurso en pasado para volver sobre la actualidad, en la cual –mediante una suerte de preterición– pide no hablar de aquel hombre, recuperando la idea de que ya está muerto (vv. 648–656):

παῦε παῦ', ὦ δέσποθ' Ἑρμῆ, μὴ λέγε,
 ἀλλ' ἔα τὸν ἄνδρ' ἐκεῖνον οὐπερ ἔστ' εἶναι κάτω·
 οὐ γὰρ ἡμέτερος ἔτ' ἔστ' ἐκεῖνος ἀνὴρ, ἀλλὰ σός.
 ἄττ' ἂν οὖν λέγῃς ἐκεῖνον,
 κεῖ πανοῦργος ἦν, ὅτ' ἔζη,
 καὶ λάλος καὶ συκοφάντης
 καὶ κύκηθρον καὶ τάρακτρον,
 ταῦθ' ἀπαξάπαντα νυνὶ
 τοὺς σεαυτοῦ λοιδορεῖς.

Para, para, señor Hermes, no hables; en cambio, permite que ese hombre se quede donde está, ahí abajo. Pues él ya no es más nuestro, sino tuyo. Así que cualquier cosa que tú digas de él, aunque haya sido un maldito cuando vivía, un charlatán, un sicofanta, un agitador y un promotor de problemas, ahora al decir todas ellas estás injuriando a los tuyos.

En el nuevo orden de cosas impuesto en el presente, en el que *Eiréne* es susceptible de ser dejada en libertad, ya no es posible hablar de Cleón como “delator”,⁶⁸ tal como sugiere Trigeo (v. 653). De nuevo, en el nuevo contexto utópico el derecho no tiene lugar sobre el escenario y a ello contribuye sintácticamente la recurrencia a circunstanciales y adverbios de negación como el que encabeza la cita: “no hables” (μὴ λέγε).

La propia Paz, en boca de Hermes, parece incluso hacer referencia concreta al maltrato político que ha recibido entre los atenienses: tras Pilos, ella aportó una cesta de tratados (v. 666) pero fue rechazada tres veces por votación del pueblo reunido en la Asamblea (ἀποχειροτονηθῆναι τρίς ἐν τῇ κκλησίᾳ, v. 667). La referencia al voto de manos indica, precisamente, una acción concreta habitual en el universo legislativo de la *Ekklesía*.⁶⁹

Por otra parte, las alusiones a Cleónimo (que volverán hacia el final de la obra) muestran, mediante una serie de verbos en pasado (ἦν – vv. 671, 673, 676–, κάσπευδεν –v. 672–, ὀδοκεῖ –v. 674–), el viejo rechazo a la Paz, que se continúa en un presente que

⁶⁷ Tengamos en cuenta que la alusión precedente, en el contexto del mundo utópico, solamente mencionaba al demagogo concibiéndolo como muerto; cf. v. 270.

⁶⁸ Ello contrariamente a lo que se había afirmado en *Eq.* 437 (cf. *Eq.* 259–265), pasaje en el cual a Paflagonio, el *alter ego* de Cleón, se le atribuía esta condición de sicofanta.

⁶⁹ Cf. *Ec.* 263–264.

desemboca en la figura del demagogo Hipérbolo: el verbo “controla” (κρατεῖ, v. 680) muestra que ahora es éste quien gobierna en la Pnix, lo cual se refuerza con el presente que muestra el verbo y el adverbio que lo acompaña en el v. 681: “Hipérbolo ahora tiene ese puesto” (Υπέρβολον νῦν τοῦτ’ ἔχει τὸ χωρίον).

Al escuchar el nombre de Hipérbolo, el rechazo de la Paz es inmediato, porque –incluso tratándose de una estatua colocada sobre el escenario–⁷⁰ parece volver su rostro, tal como lo revela el propio Trigeo en el v. 682. En la explicación de Hermes, referida a que ha vuelto la cara por no poder entender cómo el pueblo escogió a un representante de tal calaña, nuevamente se imprime un tenor legal: “Le da vuelta la cara al pueblo, molesta, porque eligieron a un guardián tan malo” (ἀποστρέφεται τὸν δῆμον ἀχθεσθεῖς ὅτι / οὕτω πονηρὸν προστάτην ἐπεγράψατο, vv. 683–684). La última expresión, προστάτην ἐπεγράψατο (v. 684) se utilizaba cuando los metecos debían inscribir un tutor en el registro, a los efectos de que este actuara judicialmente en su nombre;⁷¹ pero en este caso, una vez más, el mundo del derecho es repelido en un presente que Trigeo procura construir lejos de los tribunales y de los políticos que los utilizan: en efecto, el sustantivo προστάτην es aquí calificado del peor modo posible: πονηρόν.⁷²

En el mundo utópico, desplazado ahora al futuro porque la dimensión política negativa se ha enquistado en el presente, ya no habrá necesidad de utilizar a Hipérbolo: “Ya no lo tendremos en el futuro” (ἀλλ’ οὐκέτ’ αὐτῷ χρησόμεθ’ οὐδέν, v. 685). Esta circunstancia se vincula asimismo con el v. 921, en el que Trigeo dirá que habrá puesto fin a Hipérbolo (Υπέρβολόν τε παύσας): expulsar al demagogo de la ciudad constituye el antecedente necesario para el regreso final al campo y para el triunfo último de Trigeo (y, por ende, de la propia comedia).⁷³

70 Sobre el hecho de que se trataba de una estatua y no de un personaje femenino mudo, aparte de los pasajes de los vv. 617–618 y 924, cf. Pl. Ap. 19c. Acerca de la importancia de la representación de la Paz en la obra, ver Russo (1994 [1962]: 142–143). En un análisis sumamente interesante, HUBBARD (1991: 155) establece una conexión entre la construcción artística de Fidias y la propia labor de Aristófanes como autor cómico: si esto es así, la imagen física de la Paz queda asimilada a su propia obra (llamada del mismo modo). ¿Significaría esto que, así como Aristófanes alega haber sido arrastrado judicialmente por Cleón sin ningún fundamento tras *Babilonios*, Fidias también fue sometido a juicio injustamente? Quizás sea llevar la analogía demasiado lejos, dado que las pruebas de que disponemos no nos permiten aventurar ninguna hipótesis al respecto.

71 OLSON (1998: 209) señala que el verbo es un término jurídico y que el pasaje juega con los dos sentidos de *prostátes*, en tanto líder político y guardián de un meteco (*Ra.* 569, cf. vv. 296–298, *Ach.* 1095).

72 Acerca de esta caracterización de Hipérbolo como tirano y su tratamiento de los atenienses como esclavos, ver LÓPEZ EIRE (2014: 80).

73 OLSON (1998: 209).

El retorno de Trigeo a Atenas tras su despedida de Hermes, manifestado en el v. 720 (“Escarabajo, ¡volemos de vuelta a casa, a casa!”, ὦ κάνθαρ’, οἴκαδ’ οἴκαδ’ ἀποπετώμεθα), sirve de antecedente a la parábasis (vv. 729–731). Allí el coro despedirá al protagonista (v. 729) cerrando un espacio alejado del derecho y –como es habitual– se dirigirá al auditorio en un claro juego que rompe con la ilusión escénica creada durante la estadía del protagonista en el Olimpo.

El primer dato que, en este punto de la obra, nos permite pensar que hay una ruptura concreta con el hilo del argumento está dado por una serie de referencias al teatro como espectáculo que resulta llamativa: en unos pocos versos de la parábasis encontramos sucesivas alusiones al decorado (περὶ τὰς σκηνάς, v. 731), a los espectadores (τοῖσι θεαταῖς, v. 732), al autor (κωμωδοποιητής, v. 734), al teatro (πρὸς τὸ θέατρον) y al propio ritmo métrico (παραβάς ἐν τοῖς ἀναπαίστοις, v. 735), todas las cuales dan cuenta de una voluntad certera por interrumpir la acción para incorporar en la pieza la realidad extra-escénica de la representación misma. Es precisamente allí donde se recupera, junto con todo ese vocabulario técnico de la realidad teatral, el mundo judicial ateniense.⁷⁴

Lo que Aristófanes consiguió hacer en sus obras es calificado, por los coreutas, como logros importantes: fue el primero en hacer que el público se riera del carácter glotón y fugitivo de los Heracles, a quienes despojó de sus derechos y los mandó al exilio (con un claro vocabulario político en ἐξήλασ’ ἀτιμώσας, v. 743).⁷⁵ Simultáneamente, en el mismo verso, se dice que liberó a los esclavos (τοὺς δούλους παρέλυσεν), mediante un verbo que también presenta un contenido claramente institucionalizado.⁷⁶

74 Russo (1994 [1962]: 136) sostiene que, más que cualquiera otra comedia aristofánica, *Paz* se dirige al público (especialmente a quienes se sentaban en las filas más próximas a la escena, que eran los miembros de la *Boulé* y los pritanis, vv. 817–898, 846). Esto muestra hasta qué punto de vista la realidad ateniense, para la obra, está representada como el plano de la institucionalidad cívica y del derecho.

75 Cf. v. 1321, *Ach.* 717, *E. Med.* 437–8, *S. OT* 670.

76 Nos hemos ocupado en detalle de examinar esta expresión en BUIS (2008b). Los críticos simplemente han visto este verbo como una muestra de la voluntad aristofánica por hacer desaparecer el papel de los esclavos. Así, por caso, vemos las traducciones “he got rid of” (SOMMERSTEIN [1990²: 743], sentido explicado por PLATNAUER [1964: 131]) o “l’ha fatta finite” (MARZULLO [2003: 441]. Más cercano a nuestra lectura –a pesar de su ritmo demasiado poético– encontramos la versión de ROGERS (1924: 69): “and freedom he gave to the lachrymose slave”; HENDERSON (1998a: 521), en la última traducción para *The Loeb Classical Library*, traduce “to cashier”. MAZON (1904a: 74, a.l.) comenta que, literamente, el verbo debe entenderse como “il a exempté de ce rôle”. VAN LEEUWEN (1906: 119) ya percibía las dificultades del verso y retenía el valor de “demituit”. Sin embargo, la presencia habitual de los esclavos en la comedia aristofánica parece contradecir estas hipótesis de lectura; proponemos, por tanto, entender la estructura como una alusión a la liberación de esclavos

Mediante el empleo de una sucesión de expresiones de índole militar en los vv. 746–747,⁷⁷ el coro consigue dar cuenta de la posición de su maestro en la controversia con Cleón, reiterando en gran medida los argumentos y las estructuras que habían sido incorporadas en *Avispas*.⁷⁸ Llamativamente, en todo el pasaje asistimos a la paradoja de recurrir a la imagería bélica para marcar las acciones del poeta en el marco de una pieza destinada a consagrar la paz.⁷⁹

5. El descenso (feliz) a una Atenas sin litigios

En ese contexto paradójico –recurso habitual en la producción dramática de Aristófanes– el regreso de Trigeo a Atenas, también construido sobre un corte de la ilusión

sobre el escenario. En efecto, el verbo “liberar” (παρᾶλύνω), poco frecuente en los textos dramáticos, presenta una amplitud semántica comparable a la de ἀπολύω, que es el término generalmente empleado para indicar la manumisión en Atenas. Acerca del uso del verbo simple λύω en voz activa y pasiva, cf. CARRIÈRE–HERVAGAULT (1973: 53). Ciertamente, de haberlo querido indicar expresamente, Aristófanes habría podido usar directamente la forma ἀπέλυσεν; también debe decirse que en este caso el verbo parece estar acompañado por un acusativo y un genitivo, como sugiere OLSON [1998: 219, n. 742]) al suponer que el genitivo faltante estaría implícito en el v. 742 (recordemos que tanto SOMMERSTEIN [1990²: 74] como N. G. WILSON [2008] ubican el v. 742 después del v. 743); no obstante, la forma compuesta παρᾶ-λύω, a pesar de nuestra falta de testimonios, no debía resultar extraña, sobre todo si tenemos en cuenta que la epigrafía nos transmite una gran variedad de formas verbales que indican el hecho de “liberar”; cf. CALDERINI (1908: 435–452) LIDDELL & SCOTT (1996: 1317) s.v. παρᾶλύνω recorren los sentidos usuales del vocablo en el período clásico, y allí incluyen los alcances “release from”, “put an end to”, “set free from”, que no son diferentes en nada de las acepciones suministradas para el verbo ἀπολύω (208–209, s.v.). En cuanto a BAILLY (2000 [1894¹: 1469, s.v.), παρᾶλύνω puede también querer decir “libérer, délivrer, affranchir”. El ejemplo de Thuc. 2.65.1, en el que el verbo παρᾶλύνειν está acompañado de un acusativo que indica el objeto directo (“a los atenienses”, τοὺς Ἀθηναίους) y de un genitivo (“de la cólera”, τῆς ὀργῆς), permite recuperar la idea de apartamiento que está también presente en el preverbio ἀπο– que señala la idea del pasaje jurídico del esclavo a la libertad.

⁷⁷ Relevadas por OLSON (1998: 220).

⁷⁸ Así, los vv. 751–760 reproducen casi textualmente el pasaje de *V.* 1029–1037. Algunas diferencias interesantes, sin embargo, deben destacarse. Por ejemplo, hay que notar que en este pasaje de *Paz* hay una referencia directa a la lucha que encabezó el autor contra el monstruo no solamente para los atenienses sino también para los isleños (v. 760). Russo (1994 [1962]: 133) explica que “in the Dionysian Pease, the poet adds ‘and for the islands’, since his public this time includes the allies from the islands, not the Athenians alone”. Evidentemente, se trata de un elemento más que contribuye a politizar el contenido de la parábasis.

⁷⁹ HUBBARD (1991: 147).

dramática,⁸⁰ está marcado por su necesidad de devolver a Teoría (el personaje mudo que le había sido entregado) al Consejo (v. 846).⁸¹ Al preguntar quién puede llevarla, en una clara apelación a los espectadores,⁸² Trigeo se dirige a algún hombre justo (δίκαιος, v. 877); al no haber ninguno, es el propio protagonista quien decide acompañarla. En un discurso dirigido a los senadores y prítanis pide que la miren (v. 887) y poco después que la reciban (v. 905). La entrega de una divinidad alejada del derecho a los miembros del Consejo es complementada con otras actitudes; al pretender liberar al pueblo humilde y a la multitud de labradores de terribles sufrimientos, se anuncia el fin del dominio de Hipérbolo (vv. 919–921):

πολλῶν γὰρ ὑμῖν ἄξιος Τρυγαῖος ἄθμονεὺς ἐγώ,
 δεινῶν ἀπαλλάξας πόνων τὸν δημότην ὄμιλον
 καὶ τὸν γεωργικὸν λεών, Ὑπέρβολόν τε παύσας.

Pues yo, Trigeo de Atmono, soy digno de muchas cosas por parte de vosotros, habiendo liberado a la multitud del pueblo y de los campesinos y habiendo puesto fin a Hipérbolo.

La transformación de las instituciones transpuestas en el mundo natural se percibe en las palabras del esclavo al mencionar que, cuando en la Asamblea (v. 931) alguien procure hablar de la guerra, se le responderá como una oveja. Mediante esta comparación del órgano deliberativo con un animal, la institución del sacrificio que propone Trigeo termina de eliminar los rastros de la política en un mundo en el que ahora prima el universo de la naturaleza y en que la ciudad ha dejado espacio al campo: los griegos estarán todos juntos (vv. 995–996), como de nuevo desde el comienzo (πάλιν ἐξ ἀρχῆς, v. 996), y ya ha quedado lejos la prohibición impuesta por el decreto de Mégara, puesto que de allí traerán ajos, pepinos, manzanas y túnicas para los esclavos (vv. 999–1002).

Lejos de constituirse en un excelso litigante, como ocurría con los protagonistas de *Caballeros* y *Avispas*, y como también notaremos en *Nubes* y *Aves*, aquí Trigeo se reconoce simplemente como un diestro conocedor de los ritos en una pregunta dirigida al coro (“Bueno, ¿no crees que estoy poniendo la madera seca como un buen adivino?, οὐκ οὐν δοκῶ σοι μαντικῶς τὸ φρύγανον τίθεσθαι; v. 1026), quien al responder lo

80 DOVER (1972: 135) recuerda que –a la luz del v. 726 y de la presencia de la estatua de la diosa en el medio del escenario– “...the problem of returning to earth is turned into a joke about the theatre, and Peace, like the chorus, is allowed to remain in situ, the question of her movement from one level to another not being raised”.

81 Cf. vv. 713–714 y luego vv. 871–872.

82 Como se ha dicho antes, estamos frente a un caso claro de “audience participation” (DOVER [1972: 134]), por cuanto los miembros del Consejo se hallaban sentados en las primeras líneas de asientos del teatro.

identifica por tanto como un hombre sabio (σοφὸν ἄνδρα, vv. 1028–1029). La aparición de Hierocles,⁸³ quien según Trigeo interpondrá trabas a la reconciliación final (v. 1049), pone en peligro el universo creado, y es por ello que termina siendo rechazado a los golpes. La reacción del visitante se ampara en un tono jurídico: “llamo a testigos” (μαρτύρομαι), pues convoca a quienes hayan presenciado el acto para una eventual acción judicial.⁸⁴

La contraposición entre el nuevo paradigma de *locus amoenus* y el plano político–institucional termina incorporando en la antístrofa la dimensión de lo militar, y aquí también hay un interesante juego con el rechazo de lo legal. No sólo la única referencia a *nómos* se refiere allí al canto de las cigarras (v. 1160) y no a una norma jurídica (por ello está calificado de manera positiva, con el adjetivo “agradable”, ἡδύς), sino que la nueva época que surge se presenta como antitética respecto del desempeño de actividades militares.

En el nuevo contexto, al comienzo del antepírrema los taxiarcas son vistos como odiosos (v. 1172). En los vv. 1185–1190, se afirma:

ταῦτα δ' ἡμᾶς τοὺς ἀγορικούς δρῶσι, τοὺς δ' ἐξ ἄστεως
ἦττον, οἱ θεοῖσιν οὗτοι κἀνδράσιν ῥιψάσπιδες.
ὦν ἔτ' εὐθύνας ἐμοὶ δώσουσιν, ἦν θεὸς θέλῃ.

83 Se trata de un conocido experto en oráculos, que había estado a cargo de una comisión para la realización de ciertos sacrificios que habían sido ordenados en función de lo establecido en un oráculo, como señala SOMMERSTEIN (1990²: 183, n. 1046).

84 OLSON (1998: 282) señala, al referirse a este verbo, que el término –que constituye en la comedia aristofánica una “standard phrase”– apunta a la convocatoria de testigos de manera anticipada, en virtud de un “eventual trial for assault” (*dike aikeías*). El verbo judicial μαρτύρομαι aparece en *Ach.* 926, *V.* 1436 y 1437–1449 y *Av.* 1031. Como se ha ya adelantado, suele corresponderse, en plano procesal, a la presentación de testigos en los tribunales, quienes debían prestar juramento, quedando sujetos a la posibilidad de una acción por falso testimonio (CAREY [1995a]). Respecto del importante papel que cumplían estos testigos en corte (S. C. TODD [1990b: 27]) –dentro del marco de la presentación de evidencias en un proceso– debemos destacar que se desempeñaban como apoyo de los argumentos del litigante más que como fuente para la obtención de verdades, como sucede hoy; cf. HUMPHREYS (1985). Debemos decir que en Atenas los testigos, por un lado, no estaban obligados a decir cosas que no consideraran ciertas y, por lo demás, estaban sujetos a la posibilidad de ser juzgados por la comisión de falso testimonio; sin embargo –de modo semejante a lo que ocurre en la actualidad en el sistema jurídico anglosajón– hay que tener en cuenta que los testigos eran llamados por una de las partes en el proceso y, en ese sentido, se suponía que su testimonio serviría para apoyar a ese litigante. SPATHARAS (2008) analiza las escenas en que se convoca a estos testigos circunstanciales en la escena aristofánica y concluye que los “intrusos” que entran en escena para poner en crisis el plan del héroe cómico fracasan al intentar obtener ayuda de quienes pasan y asisten al acto ilícito.

πολλὰ γὰρ δὴ μ' ἠδίκησαν,
 ὄντες οἴκοι μὲν λέοντες
 ἐν μάχῃ δ' ἀλώπεκες.

Y nos hacen esas cosas a nosotros los campesinos, y mucho menos a los de la ciudad, estos hombres a quienes los dioses ven como arrojadores de escudo. Y rendirán cuentas de estas cosas a mí, si un dios lo quiere, pues han cometido ciertamente muchas injusticias en mi contra, siendo en casa como leones y en la batalla como zorros.

Al escapar de la batalla, los oficiales actúan mal contra los campesinos. Deberán ser sometidos a las audiencias públicas de la ciudad (*eúthynai*) porque cometen muchas injusticias: la presencia de esta tramitación judicial, destinada a consolidar un sistema de auditorías de los funcionarios públicos, parece sorprender en un contexto de referencias negativas. De todos modos, el contenido de la referencia a las rendiciones de cuenta queda relativizado por cuanto la puesta en marcha de dicho examen ante el pueblo excede las decisiones de los atenienses y permanece sujeto a la voluntad de los dioses.

La presencia de diversos personajes secundarios, cuya función es claramente la de poner en jaque los planteos del protagonista y oponerse a sus decisiones, es interesante desde nuestra perspectiva de lectura.⁸⁵ Así, después de un comerciante de hoces, aparece en escena un fabricante de armas (v. 1210) quien, siendo un ciudadano ateniense, rápidamente decodifica e interpreta el comportamiento de Trigeo en términos jurídicos: está cometiendo un delito de *hýbris* contra él y sus productos: παῦσαι μ' ὑβρίζων τοῖς ἐμοῖσι χρήμασιν (v. 1229).⁸⁶

La llegada final de dos muchachos –hijos de Lámaco y de Cleónimo, respectivamente– para participar de la fiesta del matrimonio que se celebrará entre Trigeo y Opora, marca un punto central en los efectos que la llegada de Paz produce en aquellos que se hallaban habituados al ámbito de la guerra.⁸⁷ El primero deja de cantar gemidos de guerreros, por indicación de Trigeo, para entonar cantos referidos a las carnes de bueyes; ya no hay más lucha sino comida (“Se saciaron de la guerra, y entonces comieron”, ἐκόρεσθεν τοῦ πολέμου, κἄτ' ἥσθιον, v. 1284). En efecto, desprovisto el

85 Esto es habitual en la comedia aristofánica. Respecto de esta obra en particular, CASSIO (1985: 29) sostiene que se trata de “disturbatori dell'azione del protagonista”.

86 Sobre este delito, al que ya hemos hecho referencia y que exploraremos en el Capítulo VIII, véanse RUSCHENBUSCH (1965), MACDOWELL (1976), GAGARIN (1979), O. MURRAY (1987), D. COHEN (1991) y especialmente los textos de N. R. E. FISHER (1987), (1992) y (1999).

87 Se trata de dejar lugar al espacio femenino vinculado con “la douceur du foyer et les plaisirs de l'amour”, es decir, con el aspecto natural del sexo y la familia, como señala DURVYE (2002: 77). Sobre este cruce entre sexualidad y paz, ver IMPERIO (2017: 100–102).

nuevo mundo de armas, sólo queda volver a los instintos naturales primarios –comer y beber–, como se señala en la segunda estrofa y antistrofa: la valentía (como surge claramente del adverbio ἀνδρικῶς, v. 1308) consiste ahora en consumir los productos y ya no en la virtud guerrera: “pero arrojaos con valentía” (ἀλλ’ ἀνδρικῶς ἐμβάλλετε, v. 1308) y, poco después, “arrojaos a la carne de liebres” (ἐμβάλλεσθε τῶν λαγῶν, v. 1314). En este nuevo mundo, la comida estará disponible sin esfuerzo: “es posible encontrar tortas que andan dando vueltas abandonadas” (πλακοῦσιν ἐστιν ἐντυχεῖν πλανωμένοις ἐρήμοις, v. 1316).⁸⁸

Entre bailes y libaciones, Trigeo anuncia lo que ya muchas veces antes mencionó para marcar su clara oposición a la política ateniense, esto es que Hipérbolo ya no estará más entre ellos (“tras deshacerse de Hipérbolo”, Ὑπέρβολον ἐξελάσαντας, v. 1321). El cierre de la obra, una vez eliminados los demagogos de la esfera pública, consiste en una invitación para que los dioses concedan riqueza a los griegos, junto con cebada, vino, higos y mujeres fértiles (vv. 1322–1327):

κάπευξαμένους τοῖσι θεοῖσιν
 διδόναι πλοῦτον τοῖς Ἕλλησιν,
 κριθάς τε ποιεῖν ἡμᾶς πολλὰς
 πάντας ὁμοίως οἶνόν τε πολύν,
 σῦκά τε τρώγειν,
 τὰς τε γυναικάς τίκτειν ἡμῖν...

Y habiendo pedido a los dioses que nos dieran riquezas a los griegos, y que nosotros todos hagamos mucha cebada e igualmente mucho vino, que comamos higos, que las mujeres nos den hijos...

En el final feliz que plantea la comedia, próximo al retorno de una ansiada Edad de Oro, lo que antes estaba perdido (con la reiteración de la expresión “de nuevo desde el comienzo”, πάλιν ἐξ ἀρχῆς, del v. 996), ahora se ha recuperado.⁸⁹ El hierro ha sido eliminado, como sostienen los vv. 1328–1330:

⁸⁸ SOMMERSTEIN (1990²: 195, n. 1314) sostiene que se trata del eco de la noción, frecuente en la comedia antigua, del mundo utópico en el que los alimentos se ofrecen sin ningún trabajo del hombre.

⁸⁹ Solamente se torna posible festejar y celebrar cuando hay *Paz*, como indica WILKINS (2000: 134–151). Se trata de un regreso del pueblo a los placeres de la vida rústica (cf. DURVYE [2002: 59] y REVEL–MOUROZ [2002: 103–105]). Es también un regreso natural que se produce mediante la mutación de la experiencia olfativa, como indica ASSOUN (2002: 109). Acerca de los elementos odiseicos del *nótos* y el intertexto hesiódico de *Trabajos y Días*, cf. TELÒ (2013).

καὶ τὰγαθὰ πάνθ' ὅσ' ἀπωλέσαμεν
 συλλέξασθαι πάλιν ἐξ ἀρχῆς,
 λῆξαι τ' αἴθωνα σίδηρον.

...y que podamos reunir de nuevo desde el principio todas las cosas que perdimos, y que se termine el ardiente acero.

El matrimonio final con Opora se consuma en una celebración típica de la comedia antigua; en ese festejo, por cierto, una de las últimas reflexiones de Trigeo permite comprender el papel del derecho (y su significativa ausencia) en el marco de la obra. En los vv. 1355–1356, dice que vivirán bien, no teniendo “asuntos” sino cultivando higos (οὐ πραγματ' ἔχοντες, ἀλ-/ λὰ συκολογοῦντες). La referencia, una vez más en negativo, al término *prágmata* –que muchas veces está condicionado en Aristófanes con una carga jurídico–política– permite consagrar e imponer la ausencia final de la litigiosidad.⁹⁰ El participio “cultivando higos” (συκολογοῦντες), por su parte, refuerza este sentido a través de un nuevo juego verbal. Ya no se trata de *sykophanteîn*, como había quedado claro a partir del rechazo por hacer referencia a los delatores (vv. 191, 651), sino de *sykologeîn*. Alejado de la praxis judicial, el verboide sugiere –significativamente– que solamente queda volver a los orígenes (del tiempo mítico y de la etimología) para disfrutar de los higos que proporciona la paz en el campo, concebido como un ambiente liberado de conflictos, una suerte de “campagna idealizzata”⁹¹ sumida en la más pura naturaleza.⁹²

90 Desde ya, no siempre el sustantivo πρᾶγμα tiene alcances en términos jurídicos, puesto que –como hemos visto– su variedad semántica lo hace depender del contexto de aparición; por ejemplo, cf. HENDERSON (1975: 116, 134). No obstante ello, en los pasajes que examinamos suele indicar aspectos criticables vinculados con los asuntos públicos de la ciudad, especialmente cuando aparece en plural.

91 La expresión es de CASSIO (1985: 27 *et seq.*).

92 OLSON (1998: 318) reconoce en este pasaje una suerte de sutil doble sentido en términos sexuales, pero no reconoce ninguna alusión al derecho. LIDDELL & SCOTT (1996: 1671) reconocen en el “higo” (σῦκον) del pasaje una referencia a los “*pudenda muliebria*”, cuando se menciona que es grande, dulce y muy grueso; en este punto puede pensarse para la interpretación obscena del verbo; al respecto, HENDERSON (1975: 117–118); cf. *Ec.* 707–709, *Pherecr.* fr. 103, *Antipho.* fr. 196, en los que parece claro que, por su parte, el sustantivo συκή apunta al pene y a los testículos. Si bien el hecho de que los términos σῦκον y συκή cuenten con posibles sentidos obscenos es posiblemente casual, es significativo que ambos se encuentren vinculados –si no etimológica al menos fonéticamente– con la figura del sicofanta; SOMMERSTEIN (1994, *ad loc.*) considera, en función de una enmienda textual que propone, que en *Th.* 1114 el arquero escita confunde los géneros gramaticales en griego y, cómicamente, termina haciendo referencia a un σῦκον para referirse al falo de Mnesíloco.

6. Recapitulación

El público de la comedia, pues, estaba en condiciones de experimentar una ficción utópica que, fuera de la representación aristofánica, hubiera sido imposible siquiera de imaginar: a lo largo de la obra, los espectadores se identificaron con un personaje común –un campesino ateniense– que, en la construcción ficcional que propone Aristófanes, logra liberar a la Paz mediante una estrategia que precisamente se opone a aquellas que produjeron la guerra. En efecto, si fue el temor a ser juzgado como Fídiás lo que hizo que Pericles estableciera un decreto contra Mégara, la única solución posible que Trigeo encuentra para llevar a cabo sus fines es idear una estrategia argumentativa en la cual –desde el comienzo de su diálogo con Hermes– no existen litigantes ni delatores ni normas jurídicas. Inaplicables a un mundo perfecto como el que se pretende lograr, el cierre de la obra muestra los beneficios (insostenibles fuera de la escena cómica, por cierto) de un universo natural, alejado de las controversias y –por lo tanto– sin necesidad de institucionalización político-jurídica.

Algunas/os autoras/es han señalado que, en la fantasía del desplazamiento utópico del protagonista,⁹³ *Paz* antecede en pensamiento y estructura dramática a *Aves*, postulando una evolución en la producción del autor.⁹⁴ Nos parece que, retomando este último punto, la proyección de la comedia hacia las obras posteriores solamente cobra sentido si se tienen en consideración sus antecedentes inmediatos. De hecho, si bien los vínculos y semejanzas con *Avispas* han sido remarcados, quizás sea interesante marcar la profunda diferencia que distancia ambas obras: de una comedia centrada casi con exclusividad en torno del universo litigioso (en *Avispas*, precisamente, se llevaba exageradamente la pasión dicástica hasta los extremos) pasamos a una pieza en la que, por el contrario, el derecho se torna significativo por su ausencia. En este sentido, Aristófanes parece estar ingresando en una nueva etapa, en la que ya no está Cleón.⁹⁵

El beneplácito que aporta, en el universo ilusorio que se consagra al final de la co-

93 Dicho traslado es imprescindible para conseguir el fin utópico: “Sono obiettivi normalmente impossibili e non v'è altro modo per raggiungerli che superare i confini del reale, ossia adottare quelle prospettive e percorrere quelle vie d'azione che appartengono alla dimensione straniante della commedia. Per questo l'impresa dell'eroe comico può corrispondere a intraprendere un viaggio straordinario, la cui meta è rappresentata da luoghi *altri* rispetto all'esperienza comune: per Trigeo si tratta di raggiungere il cielo e le sedi degli dei, ma altrimenti si dovrà giungere nell'aldilà come nelle *Rane* o comunque in un altrove tutto da inventare come negli *Uccelli*” (CAMEROTTO [2006–2007: 281]).

94 VAN DER VALK (1981–1982: 105–106).

95 HUBBARD (1991: 156). Recordemos que, como vimos, el demagogo Cleón había sido el eje de las reflexiones aristofánicas sobre la praxis de los tribunales en las primeras comedias, todavía muy próximas a la acción intentada por el político contra nuestro autor ante el Consejo (cf. Capítulo II).

media, la ausencia del derecho permite pensar en la construcción literaria de *Paz*: ya la utopía no consiste, dentro de la propuesta cómica, en la mera ausencia de la guerra (algo que, por su parte, ya había sido alcanzado si tenemos en cuenta la inminencia de la Paz de Nicias); la verdadera utopía que plantea Aristófanes aquí residiría más bien en la ausencia de un orden jurídico, del que –los espectadores lo saben– es en rigor de verdad imposible deshacerse. Así como el escarabajo se suspende por el aire para luego reaparecer en el descenso, el derecho se suspende a través del desplazamiento que ofrece la pieza para luego, terminada la salida del coro de la escena, reaparecer en la Atenas real, sometida a la guerra.⁹⁶

El juego constante con los tiempos que hemos relevado, que en definitiva instala la trama entre la referencia a un pasado signado por marcas jurídicas negativas y la consagración final de los planes del protagonista que traducen un futuro esperanzado en donde el derecho es suspendido, muestra una interesante e innovadora poética de la justicia. Determinado por el interés autorial, el manejo sutil que hace Aristófanes del derecho ático (y de su falta) convierte a *Paz* en una obra de transición fundamental, claramente diferente de las que la anteceden, pero a la vez muy distinta de las que vendrán.

96 “Si la paix est une fête, elle ne peut donc être permanente, sauf dans l’utopie” (DURVYE [2002: 77]).

CAPÍTULO VII

Enseñar el derecho: la poética cómica de la justicia en *Nubes*

1. Introducción

Es difícil no acordar que *Nubes* es una comedia que gira en torno a las ideas sobre la justicia y el derecho. Pero si bien un simple estudio léxico revelaría una llamativa omnipresencia de la justicia a lo largo de la pieza,¹ también es cierto que no hay trabajos comprensivos que discutan la funcionalidad de dicho vocabulario desde la identificación de una poética jurídica. Nos proponemos entonces, en función de las líneas ya planteadas en los capítulos anteriores, mostrar aquí la configuración de este eje temático del derecho en el seno de la comedia a partir del examen de la función cómica de las normas jurídicas vigentes y el uso que de ellas hacen los personajes.

Es fundamental para una la interpretación de la pieza en clave legal advertir el clima de época propio del contexto de producción. Como hemos ya indicado, Aristófanes es contemporáneo de los sofistas, quienes, surgidos en parte como una respuesta natural a la crisis política, proponían en su enseñanza la permeabilidad de los valores y nociones, como modo de dar a aprender a sus “clientes”² el don de la palabra, la posibilidad de defender con argumentos igualmente válidos posiciones contrarias³

1 Así, el término *díke* es mencionado veintitrés veces en total (vv. 34, 167, 699, 758, 764, 770, 772, 774, 776, 779, 782, 874, 902, 904, 1040, 1151, 1212, 1242, 1332, 1333, 1379, 1491). En un sentido claramente despectivo, el diminutivo *dikídion* aparece en el v. 1109. El adjetivo *dikaíos* en diecinueve ocasiones (vv. 99, 888, 900, 962, 1116, 1137, 1283, 1292, 1315, 1339, 1340, 1398, 1405, 1411, 1419, 1434, 1437, 1439, 1462), mientras que el adverbio *dikaíos* en cuatro oportunidades. Además, el verbo correspondiente (*dikázo*, *dikázomai*) aparece en su voz activa en el v. 620 y en su forma media en los vv. 491 y 1142. La puesta en crisis de la noción de lo justo, un elemento central de la lógica de la pieza, se vuelve ostensible también por el uso de vocablos que, sobre la misma raíz, apuntan al sentido contrario: encontramos el sustantivo *adikía* en el v. 1080, seis recurrencias de las formas del verbo *adikéo* (vv. 25, 497, 1080, 1175, 1467, 1509) y el adjetivo *ádikos* en seis oportunidades (vv. 115, 116, 657, 884, 885, 1141 dos de ellas en su forma comparativa (vv. 115 y 657). Se destacan también los compuestos derivados, como es el caso de los verbos *strepsoidikéo* (v. 434), *antidikéo* (v. 776) y *dikorrhaphéo* (v. 1483). Sobre estas formas y su importancia, ver CAVALLERO (2007a).

2 En general, es sabido que estos sofistas cobraban a aquellos interesados en sus enseñanzas, de modo que sus alumnos solían provenir de las clases más acomodadas de la ciudad (CORBATO [1958: 18–24]).

3 KERFERD (1981: 84)

y la creación de lo verosímil a partir de un discurso persuasivo.⁴ Así, la búsqueda de la verdad absoluta queda relegada por la victoria del relativismo: según estas nuevas escuelas de pensamiento, la convencionalidad de los valores permite su modificación y puesta en duda.⁵ Si bien este pensamiento atraviesa toda la comediografía aristofánica, *Nubes* es prácticamente impensable sin el transfondo determinado por el relativismo sofístico.

El texto cómico de la obra del que ahora disponemos se corresponde con la reescritura⁶ de una primera versión puesta en escena en el 423;⁷ sin embargo, la crítica tiende a coincidir con cierta seguridad en que el contenido general de *Nubes* no debió de haber sufrido alteraciones sustanciales.⁸

4 Sobre la estrechísima relación entre sofística, argumentación y retórica, ver E. L. HARRISON (1964).

5 CASSERTANO (1971). Es evidente que en Aristófanes se deja ver ya un cierto uso peyorativo de la sofística, lectura que luego sin duda afianzara la interpretación platónica (Pl. *Prt.* 312a, por caso). Aristófanes nos indica cómo ya en la época algunos contemporáneos parecían suponer que la sofística contribuía activamente al progresivo deterioro espiritual de la *pólis* (cf. WALLACE [1998]). La manipulación retórica de las normas, enseñada por los sofistas, fue el resultado a fines del s. V de la aceleración del fenómeno de la escritura en Atenas, así como de la secularización del derecho, como bien señala SANCHO ROCHER (2009: 95).

6 DOVER (1968: lxxx–xcviii) ofrece pruebas concretas para la existencia de dos versiones diferentes de la obra; quizás la segunda haya circulado solamente de manera escrita y no haya sido representada en las grandes festividades en honor de Dioniso. Numerosas discusiones han surgido con posterioridad, que han relevado y sistematizado las diferentes posturas previas al respecto: por ejemplo, SOMMERSTEIN (1997a) y posteriormente CASANOVA (2000). H. R. MARSHALL (2013) sostiene que la segunda versión también fue representada y no consistió solamente en una reescritura.

7 Existen discusiones respecto de la fecha de producción de la segunda versión; mientras que un autor como STOREY (1990) y (1993), sostiene que debe fecharse alrededor del 418 (DOVER [1972: 104], por ejemplo, coloca como fecha el 419/8, mientras que HENDERSON [1993: 600] concluye que ha debido ser terminada hacia el 418/417), KOPFF (1990) recurre a fuentes externas para sugerir una postergación de su composición hasta el 414 o 413. Por su parte, GUIDORIZZI (2002²: 48) opta por postular dos fechas extremas para la pieza: por alusiones internas, debe ubicarse entre el 422 y el 417. SOMMERSTEIN (1991³: 2), a su vez, explica bien que la obra *Baptai* de Éupolis debe ser tomada como un *terminus ante quem*, de modo que la segunda puesta en escena de nuestra obra no puede ser posterior a la fecha estimada de 415: en función de referencias propias de la obra, propone con criterio, entonces, una brecha temporal que va del 418 al 416. En todo caso, es por esta datación mayoritaria que hemos decidido ubicar esta segunda versión preservada –respecto del orden de las comedias aristofánicas– luego del análisis de *Paz* (421) y antes del tratamiento de *Aves* (414).

8 MACDOWELL (1995: 134–136), por su parte, examina los alcances y las particularidades de la revisión de la pieza original. Digamos que las alusiones políticas a los eventos contemporáneos son interpretadas a la luz de la fecha de puesta en escena de la obra. Sobre el alcance político de las dos

El campo semántico y las cadenas de sentido vinculados con la justicia seguramente no fueron una excepción a esta continuidad temática. Junto a la familia de *dike*, la presencia de elementos jurídicos y alusiones al derecho es constante desde los primeros versos y con certeza caracterizó también la primera escritura de la pieza. A lo largo de la obra preservada son múltiples los pasajes que importan un aprendizaje de mecanismos o tretas legales destinados a sortear acciones judiciales. Como veremos, la obra se convierte primeramente en un interesante espacio de reflexión sobre los deudores y su condición jurídica, así como sobre el problema de la hermenéutica del derecho.

Por lo demás, una sobreabundancia terminológica como la señalada podría llevar a pensar que en *Nubes* subyace una misma lógica de composición jurídico-cómica que en otras obras como *Aves* (donde el protagonista, que originalmente rechaza el derecho, terminará creando un universo legal bajo su dominio) o *Avispas* (en que, como vimos, el protagonista es un fanático de los enjuiciamientos que rejuvenece frente a las nuevas generaciones de oradores). Sin embargo, se apreciará aquí que el viejo Estrepsíades es muy diferente del “héroe” tradicional de la comedia antigua –para ponerlo en los ya tradicionales términos de WHITMAN (1964: 135)– y ello repercute en la distribución de los papeles dramáticos entre los diferentes personajes que ocupan la escena.

En particular, pretendemos explorar en la comedia la naturaleza de la abundancia de lexemas técnicos del derecho ático e intentaremos describir, desde el problema jurídico de las deudas y su reclamo, la caracterización de los acreedores como figuras a las que el protagonista enfrenta discursivamente. Los cimientos proporcionados por la exploración del discurso jurídico, en esta estructura antagónica, permiten pensar la construcción de una poética cómica del derecho sustentada en la reconsideración de los roles peculiares que revisten las *dramatis personae*.

2. Deudas cómicas: interés por los intereses

Desde el inicio de la obra, Estrepsíades se presenta como un personaje sorprendente para el público: no es difícil advertir que responde mal a los patrones que para entonces ya había consolidado la comedia antigua. A pesar de su vejez,⁹ no resulta

versiones de la obra, puede leerse VICKERS (1997: 22–58); sin embargo, como ya hemos afirmado al valorar su estudio, sus interpretaciones exceden con creces los límites de una lectura alegórica y en muchos casos fuerzan la comprensión de las tramas bajo patrones poco justificados.

9 Cf. vv. 263, 358, 746, 1304.

conservador en muchas de sus apreciaciones¹⁰ y, contrariamente a la imagen tradicional del héroe campesino afianzada por el género,¹¹ sucumbe rápidamente ante la decadencia moral y la corrupción urbana de las instituciones.¹²

En los primeros versos se muestra preocupado por las deudas contraídas para solventar la pasión aristocratizante de su hijo menor de edad, Fidípides, por las carreras de caballos.¹³ Su inquietud es de índole jurídica: teme la posibilidad inminente de ser llevado a juicio por la falta de pago a sus prestamistas, dado que le debe doce minas a Pasias, usadas para adquirir un caballo marcado (v. 21), y tres minas a Aminias (v. 31)¹⁴ por la compra de una silla de carro y un par de ruedas.¹⁵

Desde su propio nombre –“Estrepsiádes” viene del verbo στρέφω, “torcer”, “tergi-versar”, “dar vueltas”–, el protagonista se presenta como un partidario de la voluntad de invertir o sortear la justicia para escapar de sus acusadores. Su nombre parlante queda desambiguado a partir del v. 434 (“dar vuelta la justicia”, στρεψοδικῆσαι) y del v. 776 (“revertir un juicio con la defensa”, ἀποστρέψαι ἂν ἀντιδικῶν δίκην), en los que queda claro que *strépho* se vincula con el deseo de trastocar las normas jurídicas

10 Si bien ello puede advertirse en su búsqueda de soluciones jurídicas urgentes, no se aplica sin embargo a sus gustos en materia de poesía y música (vv. 1354–1378).

11 Su condición de “campesino” (*ágroikos*) queda revelada en los vv. 43 y 47. Responde, en este sentido, al patrón habitual ya indicado del héroe aristofánico, que se distingue en los casos de Diceópolis, Trigeo y Crémilo.

12 FERNÁNDEZ (2005–2006: 24–25). También puede mencionarse a THIERCY (1986: 259). Aclaremos que esta corrupción, en rigor de verdad, no encuentra fundamento en el hecho de que el personaje tenga una personalidad viciosa o débil, sino más bien en la situación económica desesperada en que ha caído por las extravagancias de su esposa y de su hijo. Tiene pocas posibilidades de escapar de la mala fortuna luego de un matrimonio tan desavenido en aquel en el que se ha embarcado (vv. 41–42).

13 La mayoría de edad se adquiriría en Atenas a los dieciocho años. Creemos, al respecto, que Fidípides (a quien se lo llama *neanías* en el v. 8 y *meirákion* en los vv. 990, 1000 y 1071) no cuenta todavía con estos años, a pesar de que él mismo se coloque como miembro de los caballeros (v. 119 *et seq.*). En función de la caracterización del personaje que daremos más adelante, interpretamos esta auto-referencia como un ejemplo de la construcción cómica de su personalidad y no como una descripción verídica de su situación etaria. En efecto, cuando sale del Pensadero en el v. 1167, Aristófanes lo presenta ya no como un niño sino como un *hombre* (ἀνὴρ); cf. KONSTAN (2006).

14 Los manuscritos llaman a este personaje “Amynias”. Sobre esta forma del nombre del acreedor transmitida –frente a la lectura *Ameinías*, nombre del arconte de 423–422– ver los argumentos de MOLITOR (1973). Hemos optado aquí, sin embargo, por mantener la grafía habitual en la transliteración castellana del nombre: “Aminias”.

15 Se trata de un típico ejemplo en Atenas de los llamados préstamos de consumo, solicitados para financiar gastos conspicuos (MILLETT [1991: 66]).

para conseguir vencer a sus adversarios.¹⁶ Con esa base etimológica que caracteriza al propio Estrepsiades ya se distingue una concreta voluntad de evitar los juicios y usar el derecho a su antojo, en un claro beneficio personal.¹⁷

La obra pone en escena la problemática legal de la exigibilidad de la deuda y, en este sentido, reproduce una serie de motivos judiciales que resultan extremadamente significativos para comprender la comedia en su conjunto.¹⁸ Por lo demás, constituye una fuente invalorable desde una perspectiva histórica: contrariamente a lo que sucede en el derecho romano –en el que no es difícil hallar normas y principios aplicables al pago de las sumas adeudadas–,¹⁹ el derecho ateniense (especialmente en lo que hace al siglo V) no brinda demasiada información sobre el tema de los préstamos y pagos;²⁰ en consecuencia, las alusiones que proporciona la comedia adquieren una trascendencia muy especial para filólogas/os y juristas.

16 Otros usos del verbo se aprecian en los vv. 36, 88, 434, 450, 776, 792 y 1455. Acerca del nombre, Pucci (1960: 14) ha reconocido una suerte de oposición entre sus implicancias y la condición de campesino que reviste el personaje.

17 La habilidad que más le interesará a Estrepsiades es la de poder ganar un juicio mediante la retórica; el inconveniente es que se trata de un accionar potencialmente “amoral”; cf. CLAUGHTON & AFFLECK (2012: 8). Acerca del lenguaje como instrumento para tergiversar la justicia en la obra, ver JUDET DE LA COMBE (2015: 79–81).

18 Seguimos en estas primeras reflexiones a MACDOWELL (2010).

19 Los romanos se referían a los intereses a través del término *usura*, para indicar el precio por el arrendo del uso de lo prestado, el rédito o el interés debido por el deudor en contraprestación a la falta de beneficios que para el acreedor supone la privación del capital (*sors*) o cosas fungibles prestadas (SALAZAR REVUELTA [1999: 78]). En aquel contexto, entonces, podemos afirmar que en los préstamos no gratuitos (*pecuniam sub usuris mutuam dare*, según Ulpiano), el interés puede ser visto como precio o bien como compensación por el riesgo del mutuante. Un pasaje de Paulo (compilado en *Dig.* 17, 2, 67, 1) es significativo en este sentido, dado que nos presenta el caso de un socio que prestó dinero a interés, considerando que estas *usuræ* correspondían por la existencia del peligro (*periculum*) involucrado. Cf. ROSET (1994: 239). Es interesante examinar, en las distintas opiniones de los jurisconsultos, si de hecho los intereses debían ser considerados frutos del dinero, es decir, si surgían “naturalmente” del crédito de la misma manera que las manzanas lo hacen de un árbol, o si se requería en cambio una convención jurídica adicional para fijarlos. Sobre el tema, de hecho, parecieran existir en la tradición romanística dos posiciones aparentemente antitéticas, representadas por las tesis de Pomponio (*Dig.* 50.16.121) o Papiniano (*Dig.* 6.1.62 pr), por un lado, frente a la de Ulpiano (*Dig.* 22.1.34).

20 Tan sólo contamos con unos cuantos testimonios vinculados con la imposición legal de normas jurídicas en materia de intereses a partir del siglo IV. Nos referimos, por ejemplo, al caso de la oratoria: en el *corpus* demosténico, existen aproximadamente unas ciento cincuenta menciones a cuestiones de índole crediticia y, siguiendo a MILLETT (1991: 5), “...in the whole corpus of the Orators there is hardly a speech without some allusion to lending and borrowing”.

Los primeros inconvenientes que plantea el texto se vinculan con la identificación de los sujetos involucrados en la disputa crediticia. En este sentido, no sólo estos dos acreedores mencionados aparecen como referencias difusas –y se discute si corresponden o no a los dos personajes que aparecerán luego en escena–²¹ sino que resulta problemática incluso la participación de los propios Estrepsíades y Fidípides en la solicitud original del préstamo monetario que originó la deuda.

En los primeros versos, el padre se queja de sus preocupaciones, echándole la culpa del endeudamiento a su hijo holgazán y ocioso (vv. 12–14):

ἀλλ' οὐ δύναμαι δειλῆος εὔδειν δακνόμενος
 ὑπὸ τῆς δαπάνης καὶ τῆς φάτνης καὶ τῶν χρεῶν
 διὰ τουτονὶ τὸν υἱόν.

Pero no puedo dormir, desgraciado de mí, mordido por los gastos, el establo y las deudas a causa de este hijo mío.

A partir de este último circunstancial de causa, parecería quedar claro que las deudas fueron contraídas por el propio Fidípides, pero que en realidad corresponde a su padre Estrepsíades responder por ellas. Esto resulta compatible con lo que conocemos del contexto ateniense, por tratarse aún de un menor de edad carente de capacidad jurídica para dar cuenta de sus actos.²² La explicación permite también echar luz al hecho de que, unos versos más adelante, el campesino se pregunte cuánto le debe a sus acreedores, mediante una primera persona (“qué debo?, τί ὀφείλω; v. 21).

Sin embargo, esta lectura encuentra algunos obstáculos. Un primer problema con esta interpretación ocurre cuando, más adelante en la obra, se acercan los acreedores. El segundo de ellos identifica en su discurso, primeramente, la necesidad de que sea el joven quien le reintegre la suma debida (vv. 1267–1268): “No te burles de mí, amigo; mejor ordena que tu hijo me devuelva el dinero que tomó prestado” (μὴ σκῶπτέ μ', ὦ τᾶν, ἀλλὰ μοι τὰ χρήματα / τὸν υἱὸν ἀποδοῦναι κέλευσον ἄλαβεν). Poco después, el mismo prestamista termina reclamándole al propio Estrepsíades su devolución (vv. 1277–1278): “Y yo (pienso) que tú, por Hermes, vas a ser citado a juicio, si no devuelves el dinero” (σὺ δὲ νῆ τὸν Ἑρμῆν προσκεκλήσεσθαί γ' ἐμοί, / εἰ μὴ ᾗ ποδώσεις τὰργύριον).

La diferencia entre ambos pedidos, a pesar de la aparente contradicción, queda

21 Analizaremos estos episodios más adelante.

22 Sabemos por fuentes de la oratoria (cf. Is. 10.10) que un menor de edad no podía ser obligado por un contrato en Atenas y, en ese sentido, no era posible que pidiese un préstamo; es por ello que su padre tiene que haberlo hecho en su nombre.

resuelta si tenemos en cuenta que en un primer momento el acreedor encuentra como posible solución la entrega del monto prestado al hijo por parte de este mismo, tratándose –diríamos– de un arreglo de carácter extrajudicial. Poco después, en cambio, el acreedor esboza una amenaza de iniciarle un juicio al progenitor, y en ese sentido reclama directamente a su interlocutor el dinero.²³ Si bien sólo el responsable legal del deudor podía ser llevado ante los tribunales en caso de incumplimiento del pago, la devolución del dinero –y la posibilidad de evitar así esos cargos judiciales– podía ser realizada, al menos en teoría, por el propio endeudado (incluso siendo menor) o cualquier familiar dispuesto a liberarlo de la obligación.

Otros pasajes son, sin duda, más confusos. Por un lado, en el v. 243, el propio Estrepsíades dice estar afectado, en primera persona, por una “enfermedad equina” (νόσος ... ἵππική) que lo devora y en los vv. 1224–1225 el primer acreedor menciona que fue el propio anciano el que pidió prestadas las minas: “Las doce minas, que tomaste prestadas para comprar el caballo moteado” (τῶν δώδεκα μνῶν, ἃς ἔλαβες ὠνούμενος / τὸν ψαρὸν ἵππον).

En cuanto a la enfermedad, bien puede responderse que su mención no implica necesariamente que el deseo de pedir dinero para comprar caballos le sea propio; evidentemente, al traspasarle las deudas, fue el propio Fidípides el que “enfermó” a su padre. A pesar de ello, a la pregunta respecto de quién obtuvo el préstamo, la segunda persona en el verbo “tomaste” (ἔλαβες) remite al verbo en tiempo y modo que utilizará el segundo acreedor poco después para referirse al joven (“que tomó”, ἄλαβεν, v. 1268). Es evidente, por el argumento de la obra, que si Estrepsíades tomó el dinero en préstamo fue exclusivamente en nombre de su hijo y no se comprenden los motivos por los cuales se menciona a Estrepsíades como habiendo contraído personalmente esa obligación. De hecho, la explicación del origen del reclamo aparece en el texto justo después de la citación judicial, de modo que podría tratarse –en boca del demandante– de una asimilación de la calidad del deudor por parte de aquella persona que debe responder judicialmente por la falta de pago.²⁴

En los vv. 39–40, Estrepsíades increpa a su hijo, quien no quiere despertarse y le

23 Como señala LOMBARDINI (2014: 22), se trata de una acción por *hýbris*, no tanto debido a los golpes de Estrepsíades como a la actitud general de maltrato respecto de un ciudadano que supone la falta de voluntad de pagar sus deudas. Volveremos sobre este procedimiento judicial en el Capítulo VIII al referirnos a su uso en *Aves*.

24 Lo cierto es que todos debían de saber que el dinero, o aquello que se compró con él, era para uso de Fidípides. En consecuencia, es normal que tanto de un lado de la relación comercial como del otro los personajes hablen libremente, y de manera indistinta, de Estrepsíades y de su hijo como deudores. La responsabilidad jurídica, en definitiva, recaía enteramente en Estrepsíades y en esto tampoco parece haber lugar a dudas.

había pedido que lo dejara dormir, en los siguientes términos: “Sabe que estas deudas van a caer todas sobre tu cabeza” (τὰ δὲ χρέα ταῦτ’ ἴσθ’ ὅτι / εἰς τὴν κεφαλὴν ἅπαντα τὴν σὴν τρέψεται). Si bien algunos leyeron en estos versos la posibilidad de que Estrepsiades pudiera requerir de su hijo el dinero solicitado por los acreedores –lo cual también origina problemas con respecto a su minoría de edad– las interpretaciones más consistentes del pasaje permiten inferir aquí una referencia al hecho de que los hijos terminan heredando las deudas de los padres.²⁵ Parece claro –a partir de nuestro conocimiento del derecho ateniense– que Fidípides en ningún caso estaba obligado a responder por las deudas contraídas por él mismo mientras su padre estuviese vivo.²⁶

No obstante, no deja de resultar curioso que la propia comedia nos presente en este personaje del hijo a un “menor de edad” que, en cierto momento, es capaz de pensar incluso en la posibilidad efectiva de iniciarle a su padre un juicio por insania (vv. 844–846):

οἶμοι· τί δράσω παραφρονούντος τοῦ πατρός;
 πότερον παρανοίας αὐτὸν εἰσαγαγὼν ἔλω,
 ἢ τοῖς σοροπηγοῖς τὴν μανίαν αὐτοῦ φράσω;

¡Ay de mí! ¿Qué voy a hacer ahora que mi padre está loco? ¿Acaso lo llevo a juicio por insania, o le cuento su locura a los armadores de ataúdes?

Estas palabras estarían contradiciendo la falta de legitimación para denunciar que tenían los menores en las cortes de Atenas.²⁷ La afirmación, empero, encuentra una lógica entendible en la construcción cómica de la pieza; incluso antes de su formación sofisticada en el Pensadero, el personaje demuestra un cierto manejo de la terminología jurídica, que preanuncia su facilidad por el manejo retórico y anticipa el éxito de sus aprendizajes con el Argumento Inferior.

Sin importar en realidad la verdadera edad de Fidípides o la legalidad estricta de la situación de las deudas, lo cierto es que –para un público acostumbrado al léxico de las cortes– todos estos discursos van adquiriendo, en el contexto de inversión consagrado en la obra, un efecto humorístico que está dado por el hecho de que son pronunciados sobre el escenario por un joven aparentemente inexperto. Es evidente

25 Cf. DOVER (1968: 98, n. 40), SOMMERSTEIN (1991³: 161, n. 39–40).

26 Coincidimos aquí, una vez más, con el razonamiento de MACDOWELL (2010).

27 MACDOWELL (2010) también se ocupa en profundidad de este pasaje; sostiene que estos versos podrían entenderse –en todo caso– como una alusión al hecho de que Fidípides estaba en condiciones de recurrir a un pariente mayor de edad (como su tío Megacles, mencionado en el v. 124) que lo representara como parte actora en la acción judicial por demencia contra Estrepsiades.

que uno de los recursos más frecuentes en la comediografía para poner en evidencia la convencionalidad del derecho y sus efectos risibles consiste en la atribución de discursos retóricos y de acusaciones o defensas encarnizadas a personajes excluidos de la legitimación judicial en el espacio extra-escénico. *Nubes*, precisamente, es un ejemplo claro de esta estrategia de “transcontextualización” personal del derecho, y sólo en este contexto pareciera adecuado explicar el pasaje de la acción por insania sugerida por Fidípides, así como todo el manejo sofístico con que se desenvuelve el joven en lo que hace a las cuestiones jurídicas.

3. Lo justo y lo injusto, lo mejor y lo peor: el agón de los *Lógoi*

La inversión de las categorías de lo justo y lo injusto constituirá el eje de las intervenciones de Estrepsiades a lo largo de la comedia: todo se estructura en torno a la posibilidad de concebir una acción desde ambas posiciones, una inversión que la naturaleza del género cómico permite y explota. La frecuencia de un vocabulario signado por el prefijo *anti-*, por ejemplo, da cuenta de esta construcción de la oposición.²⁸

La aparición de los dos Argumentos en el espacio agónico de la comedia plantea la consagración suprema de este enfrentamiento de valores (vv. 889–1104). En una suerte de materialización concreta de una *antilogía*, las intervenciones del “Argumento Superior” (Κρείττων Λόγος) y del “Argumento Inferior” (Ήττων Λόγος) dejarán entrever dos posiciones antitéticas de la justicia y del derecho.

Ya Estrepsiades se había encargado –justo antes del ingreso de los contendientes– de recordar los objetivos en juego: permitir una argumentación contraria a las cosas justas (πρὸς πάντα τὰ δίκαι’ ἀντιλέγειν δυνήσεται, v. 888). En este sentido, el personaje resulta coherente en su construcción dramática a lo largo de la pieza, ya que estas palabras coinciden con sus observaciones iniciales cuando reconocía estar buscando aquellas herramientas retóricas necesarias para triunfar a través de la palabra, diciendo según las circunstancias lo justo y lo injusto, según conveniera (λέγοντα νικᾶν καὶ δίκαια κᾷδικα, v. 99).

La discusión entre ambos Argumentos o *Lógoi* se propone, en efecto, brindar la posibilidad de argumentaciones formales capaces de defender igualmente posturas opuestas. Mientras que el Argumento Superior se encarga de proponer lo justo (τὰ δίκαια λέγων, v. 900), el Argumento Inferior apelará a un contra-discurso (“pero daré

28 La abundancia de formas derivadas de verbos como *antibállo* (vv. 224, 314), *antilégo* (vv. 321, 888, 901, 938, 1004, 1040; 1173, 1339) o *antidikéo* (vv. 776, este último en el mismo verso en el que relevamos la aparición del verbo *apostrépho*, que remite al nombre del protagonista) es llamativa, especialmente teniendo en cuenta el valor técnico del prefijo.

vuelta diciendo las cosas contrarias”, ἀλλ’ ἀνατρέψω γ’ αὐτ’ ἀντιλέγων, v. 901) para sostener que la justicia (*Dike*) no existe: οὐδὲ γὰρ εἶναι πάνυ φημι Δίκην (v. 902). La explicación de su inexistencia –que no logró destruir a Zeus luego de que éste encerrara a su padre (vv. 904–906)– pone en crisis el concepto de la justicia, paradójicamente identificando entre los actos realizados por la divinidad un delito sancionable del derecho ateniense.²⁹

En el seno de unas rápidas imputaciones cruzadas, el v. 915 presenta como claramente diferenciados los dos extremos y las dos posturas: mientras que el Argumento Inferior es descrito como muy audaz por sus ideas novedosas, el Superior es situado en cambio del lado del apoyo conservador a los antiguos valores.

El corifeo, quien funciona en esta instancia como mediador entre los dos “litigantes”, critica el enfrentamiento belicoso y las injurias (v. 934) para emplazar la discusión en una dimensión jurídica y poder decidir entre los argumentos contrapuestos. Así, mediante el verbo “demostrar” (*epideiknymi*, v. 935), introduce una modalidad retórica vinculada con la necesidad de explicar cada uno de los argumentos de modo claro. El Argumento Inferior implementa una serie de expresiones propias de la sofística para explicar de antemano las modalidades de su refutación (vv. 942–948):

καὶ τ’ ἐκ τούτων ὧν ἂν λέξῃ
 ῥηματίοισιν καινοῖς αὐτὸν
 καὶ διανοίαις κατατοξεύσω,
 τὸ τελευταῖον δ’, ἣν ἀναγρύξῃ,
 τὸ πρόσωπον ἅπαν καὶ τῷ φθαλμῷ
 κεντούμενος ὥσπερ ὑπ’ ἀνθρηνῶν
 ὑπὸ τῶν γνωμῶν ἀπολεῖται.

Y después, a partir de las cosas que diga, voy a bajarlo a flechazos con palabritas nuevas y con pensamientos, y al final, si gruñe, aguijoneado en toda la cara y en los ojos como por tábanos, va a ser destruido por las máximas.

En una referencia que detalla las características mismas del diálogo entre los *Lógoi*, el coro mismo preanuncia en estos argumentos inteligentes y pensamientos bien armados (vv. 950–952) que se producirá un “grandísimo agón” (ἀγὼν μέγιστος, v. 958).

En los vv. 1039–1040, el Argumento Inferior reiterará, precisamente, esta idea de la refutación en términos semejantes a los que ya hemos identificado en el v. 901: “Yo, el primero, tuve la idea de contradecir las leyes y las decisiones judiciales” (πρώτιστος ἐπενόησα / τοῖσιν νόμοις καὶ ταῖς δίκαις τάναντί’ ἀντιλέξαι).³⁰ Sin embargo, aho-

29 NIEDDU (2000: 17–18).

30 Los ecos del pensamiento relativista del sofista Protágoras son aquí evidentes, como han

ra queda claro que los argumentos a su favor se fundamentan en aspectos legales, tal como se advierte en la aparición de los sustantivos *nómos* y *dike*. Las estrategias propias de la oratoria judicial están presentes en la respuesta del Argumento Inferior cuando increpa a la otra parte para que demuestre lo contrario (v. 1062) o cuando recupera los argumentos de su opositor para desarticularlos con razonamientos enfren-tados (v. 1037) a partir de ejemplos míticos o históricos: plantea la necesidad de los baños calientes poniendo como paradigma a Heracles (vv. 1045–1052) y defiende la charlatanería en el ágora a la luz de los personajes discursivamente sabios que plantea Homero (vv. 1052–1057).

En un discurso de reminiscencias maratonomáquicas, el Argumento Superior se funda –como sucedía en la Atenas extra–escénica– en el deber de respeto de los pa-dres como una de las normas esenciales e inderogables, propias de la tradición: “no portarte mal con tus padres” (... μὴ περὶ τοὺς σαυτοῦ γονέας σκαιουργεῖν, v. 994) y luego “ni contradecir a tu padre en nada ni, después de llamarlo Jápeto, recriminarle la edad, desde que fuiste criado como un pichón” (μὴδ’ ἀντειπεῖν τῷ πατρὶ μὴδὲν μὴδ’ Ἰαπετὸν καλέσαντα / μνησικακῆσαι τὴν ἡλικίαν ἐξ ἧς ἐνεοττοτροφήθης, vv. 998–999). Contrariamente, el Argumento Inferior propone estrategias para defender a los adúlteros culpables que son incapaces de hablar (v. 1077).

La táctica del discurso de defensa del adúltero para convencer a Fidípides acerca de la conveniencia de convertirse en su alumno, se centra en torno de algunos puntos esenciales: primero (v. 1076), el Discurso nos enseña a relativizar el delito cometido a través de un pronombre indefinido (“cometiste algún adulterio”, ἐμοίχευσάς τι) o identificando el acto como un “error” (ἥμαρτες). Segundo, reconoce que uno no ha incurrido en falta alguna (“no cometiste ningún delito”, οὐδὲν ἡδίκηκας v. 1080). Y para justificar este punto, se postula una transferencia de responsabilidad al propio Zeus (“después atribúyeselo a Zeus”, εἴτ’ εἰς τὸν Δί’ ἐπανενεγκεῖν, v. 1080). En efecto, nos explica el Argumento Inferior, si el propio Zeus está sujeto a las pasiones amorosas, ¿cómo no hemos de estarlo los meros mortales? (vv. 1081–1082).

En boca del Argumento Inferior, el derecho sirve para defender a los culpables y la justicia adquiere un rol cómico fundamental. En un juego de oposiciones que enfren-ta los beneficios de la vieja educación a los que aporta la nueva, la enumeración de las

señalado NEWIGER (1957: 138–141) y MAJOR (2013: 88–89). En efecto, Protágoras es considerado el primero en sostener que sobre cualquier asunto es posible sostener dos argumentos contradictorios (fr. 80 A1 D–K, Arist. *Rhet.* 1402a24). N. PAPAGEORGIOU (2004a) ha sostenido que, en realidad, la presentación del Argumento Inferior se hace eco no sólo de Protágoras, sino del movimiento sofístico en su conjunto. Es claro que el objetivo de los sofistas era mostrar la existencia de dos *lógoi* posibles con relación a cada tema; cf. GAGARIN (2001). Ver también NOËL (2015).

propiedades físicas que trae aparejado cada método se cierra con una antítesis significativa: frente al “sexo pequeño” (πόσθην μικράν, v. 1014) que promueven las razones del Argumento Superior,³¹ aquellos que sigan las prácticas modernas conseguirán un “gran ... decreto” (ψήφισμα μακρόν, v. 1019). Basta mirar en su conjunto este pasaje para dar cuenta de los modos en que la acumulación en asíndeton de construcciones de sustantivo y adjetivo, la reiteración de adjetivos, el juego fónico así como la repetición de ciertos sonidos velares a comienzo de verso y de aspiradas, todo refuerza y encierra un *aprosdóketon* (vv. 1015–1023):³²

ἦν δ' ἄπερ οἱ νῦν ἐπιτηδεύης,
 πρῶτα μὲν ἔξεις
 χροιάν ὥχράν, ὦμους μικρούς,
 στήθος λεπτόν, γλῶτταν μεγάλην,
 κωλήν μικράν, ψήφισμα μακρόν,
 καὶ σ' ἀναπείσει τὸ μὲν αἰσχρὸν ἅπαν
 καλὸν ἡγεῖσθαι, τὸ καλὸν δ' αἰσχρόν,
 καὶ πρὸς τοῦτοις τῆς Ἀντιμάχου
 καταπυγούσης ἀναπλήσει.

Si, en cambio, te dedicas a las cosas que hacen los de ahora, primero vas a tener la piel pálida, los hombros chicos, el pecho débil, la lengua larga, el pene pequeño, el decreto grande y te vas a convencer de que todo lo vergonzoso es considerado bueno, y que lo bueno es vergonzoso y, además, vas a contagiarte de la mariconada de Antímaco.

Por un manejo de los pensamientos en forma novedosa y propia de las nuevas escuelas retóricas,³³ el Argumento Inferior termina venciendo a su contrincante, quien debe partir rápidamente. Fidípides ya cuenta ahora con un maestro capaz de enseñarle las artimañas jurídicas y la chicanería judicial: ahora podrá convertirse, como el propio *Lógos* señala, en un verdadero “sabio diestro” (σοφιστὴν δεξιόν, v. 1111). La obra pronto escenifica las consecuencias de ese saber. La manipulación exegética del decreto se convertirá, como analizaremos a continuación, en un ejemplo adecuado de las consecuencias del aprendizaje sofístico.

31 Acerca del hecho de que las referencias sexuales en las palabras del Argumento Superior no implican una posición lejana a la moral en su discurso, ver N. PAPAGEORGIOU (2004b).

32 Es llamativo que, en las ediciones, la distribución de los versos haga que los sonidos velares aparezcan a comienzos de verso; debemos destacar –sin embargo– que desconocemos dónde deben ser fijados los límites entre versos en los sistemas anapésticos, como sugiere WEST (1977).

33 Recordemos la importancia del adjetivo “nuevo” (καίνος) que aparece cuatro veces en el agón para describir la actividad del Argumento Inferior: vv. 896, 937, 943 y 1032.

4. El problema de la interpretación de la ley

Sabemos hoy que, como cualquier manifestación de la lengua, una norma rara vez es monosémica.³⁴ Es por ello que la interpretación de la ley –como ejercicio destinado a consolidar su validez y superar sus inevitables falencias,³⁵ es uno de los temas más ávidamente debatidos desde la filosofía del derecho.³⁶ En este sentido, y frente al pragmatismo axiológico del siglo XIX d.C., se generalizó con el tiempo un verdadero modelo dogmático que –como paradigma científico– fijó el conocimiento estricto del derecho a través de una comparación con las ciencias físico–naturales: desprovisto de irracionalidad, el *derecho* pasó a ser la *ley*, y ésta se convirtió en el producto racional e independiente del legislador. Al jurista, en este contexto, sólo le quedaba la posibilidad de recurrir dogmáticamente a esas normas legisladas, y aplicarlas.³⁷

El derecho, visto como un fenómeno humano y socialmente condicionado, es un campo de estudio que debe ser dilucidado –en el sentido exacto y verdadero de las normas prescriptivas que lo integran–³⁸ para hacer efectiva su remisión a los hechos. La interpretación jurídica, pues, lejos de crear derechos u obligaciones, supone la necesidad de poner en claro los elementos sustanciales ya existentes en la ley. Entre los criterios impuestos por la hermenéutica jurídica para alcanzar esta reconstrucción del sentido preciso de sus reglas,³⁹ debía examinarse, en primer lugar, el lenguaje de la

34 Como sostiene CHADWICK (1996: 20) respecto de la lengua, “...polysemy, the simultaneous existence of a number of meanings, is the general rule”.

35 “Interpretation is always a tacit admission of the failure or shortfall of knowledge and reason. The very idea of legal interpretation weakens our sense of the law’s legitimacy. Insofar as interpretations are necessary, they should be strict and final. We need to determine the *logic* of interpretation” (BRUNS [1992: 26]).

36 Usaremos indistintamente en esta sección las expresiones “interpretación jurídica” e “interpretación de la ley”, aunque sabemos que el primero de los conceptos implica *lato sensu* un sentido más abarcativo. De hecho, y frente a lo que sostiene el positivismo legalista, cabe afirmar que en realidad la interpretación legal es sólo una especie dentro del terreno más amplio de la hermenéutica jurídica.

37 VIGO (1999: 15).

38 Concebimos la ley como una norma–prescripción, siguiendo el trabajo seminal de VON WRIGHT (1963). Según este autor, las normas pueden clasificarse en reglas, prescripciones y directrices. A diferencia de las primeras y las últimas, las normas prescriptivas incluyen circunstancias (conductas) para presentarlas de determinada manera (en tanto prohibidas, permitidas u obligatorias).

39 Entre los múltiples métodos, AFTALIÓN, GARCÍA OLANO Y VILLANOVA (1983: 426) recuerdan el gramatical, el lógico, el histórico, el sistemático (estos dos últimos añadidos por SAVIGNY) y el teleológico (concebido en su teorización por IHERING).

propia norma a través de su propia estructura,⁴⁰ que de este modo se concebía como autosuficiente.

Pero desde la escuela francesa de la exégesis, instalada como criterio de enseñanza del nuevo Código Civil, ante la letra confusa de la norma se buscaba reponer contextualmente el propósito de quien la redactó: el legislador se volvió aquí un sujeto privilegiado, y para comprender el alcance de la ley, concebida ya como expresión de la voluntad legislativa, pasó a ser imprescindible descubrir en términos históricos la intencionalidad originaria de su autor(idad).⁴¹

Sin embargo, y más allá de este intérprete auténtico y principal, los actores involucrados en el proceso de utilizar las normas y aplicarlas son múltiples y no todos ellos conciben el contenido de un texto legal desde una misma mirada o con idéntica intención.⁴² Así como el juez interpreta, los litigantes también lo hacen, y con frecuencia de modo contrario. Al considerar que la ley ya no se alza como depositaria de una única verdad dogmática, sino que su sentido primitivo se “construye” luego en la práctica tribunalicia, las perspectivas de la hermenéutica se expanden imprevisiblemente.⁴³ Las variadas lecturas que permite una norma positiva expresa vuelven complejo el fenómeno interpretativo: ya no se conciben los parámetros de lectura de una ley como unívocos, y ya no se puede entender su contenido en una sola dirección.

Las dificultades de la interpretación de las reglas jurídicas están dadas por su condición de texto. Así, necesariamente encabalgada –como producto discursivo– entre el lenguaje cotidiano y los lenguajes artificiales,⁴⁴ la ley carga en su seno con las propiedades lingüísticas de ambigüedad y vaguedad, que le son inherentes. En todo ordenamiento jurídico, incluso en aquellos que se precian de una técnica legislativa minuciosa, la ley presenta como característica su “textura abierta”.⁴⁵ Este último concepto parte del presupuesto de que el propio lenguaje es indeterminado e impreciso: las

40 Cf. KALINOWSKI (1959).

41 Suele ser habitual recordar el caso de GÉNY (1899: 30), quien con una postura extrema sostenía no conocer el derecho civil, sino tan sólo el Código Napoleón.

42 Cf. CUETO RÚA (2000: 36 *et seq.*).

43 Hablando de los jurisprudenciosos en Roma, pero con una posición que fácilmente puede servir para entender la cuestión en forma teórica, VILLEY (1979: 233) reflexiona sobre esta complejidad y sobre esta co-creación: “...el intérprete, ayudándose con las leyes, iba más lejos de las leyes, continuaba el trabajo del legislador”.

44 Siguiendo la terminología de WROBLEWSKI (1963: 409).

45 Cf. D. LLOYD (1959: 398). Para WAISMANN (1945: 120), uno de los autores que introdujo este término en función de la postura previa de WITTGENSTEIN, “Open texture, then, is something like possibility of vagueness. Vagueness can be remedied by giving more accurate rules, open texture cannot”.

reglas de derecho no pueden abarcar todos los supuestos y, por lo tanto, es necesario completar ese vacío mediante intervenciones posteriores a su sanción o aprobación.⁴⁶

El derecho ateniense, por supuesto, no constituye una excepción y presenta todas estas características.⁴⁷ Pero a ello, además, debemos añadirle un factor importante, que está dado por el hecho de que en las ciudades griegas del período clásico el propio *nómos*, lejos de tener fuerza imperativa inmediata, constituía un indicio o una evidencia que las partes invocaban en el contexto de sus argumentaciones retóricas.⁴⁸

La oratoria nos suministra un ejemplo interesante. En su discurso X, que posiblemente data del 384 o 383, Lisias nos presenta una acusación contra Teomnesto, a quien se lo querella por haber cometido una calumnia tildando públicamente al hablante –cliente del orador– de “parricida”. En el texto, el demandante parte de la lista de términos prohibidos transmitidos por Solón para brindar una opinión personal respecto de la necesidad de concebir los lexemas en forma extensiva, porque su contrincante –aparentemente– alegaba la inaplicabilidad de la norma jurídica (el querellado argumentaba, en su defensa, que no lo había tratado de “parricida” –ἀνδροφόνον–, como tipificaba la ley de Solón, sino que había dicho simplemente que aquel había “matado a su padre” –τὸν πατέρα ἀπεκτονέναι–). De esta manera, y a pesar de que existía una

46 HART (1961: 135): “The open texture of law means that there are, indeed, areas of conduct where much must be left to be developed by courts or officials striking a balance, in the light of circumstances, between competing interest which vary in weight from case to case.” Por su parte, DWORKIN (1977), basándose en su teoría de la adjudicación, critica duramente a HART: sostiene que, contra lo que éste dice, todo ordenamiento legal carece de lagunas puesto que los jueces podrán acudir a principios de moralidad para suplir la ausencia de leyes y dar siempre una respuesta satisfactoria. Sobre el desarrollo de estos temas, puede consultarse BIX (1996).

47 Ver, en este sentido, el profundo trabajo de HARRIS (2000).

48 S. C. TODD (1993: 61–62) sostiene que no había reglas de interpretación jurídica en Atenas y que “Athens (...) possessed no rules of statutory interpretation; rival litigants would offer (alternative) interpretations of any statute which they put forward, but every *dikastēs* had complete discretion as he saw fit to interpret or reinterpret statutory law –or even perhaps to ignore it, if he felt that this did not conflict excessively with his conscience and his oath”. Sin embargo, ningún juez podía ignorar la ley, pues ello implicaba ignorar su propio juramento, como muestra bien CAREY (1994c) y CAREY (1996). La cláusula de la “opinión más justa” se aplicaba en aquellos casos en los que la ley no brindaba ninguna guía concreta, limitándose quizás a lo que hoy conocemos como meras cuestiones de hecho. *Ratione brevittatis*, dejamos de lado aquí el tema interesante de la equidad y de la interpretación de las normas a través de la “opinión más justa”, incluida en el juramento heliástico, para lo cual remitimos al trabajo de MIRHADY (2007). Sobre la importancia de la *gnóme dikaiotáte* como elemento interpretativo y su relación con la ley, pueden consultarse –entre tanto– las distintas teorías presentes en BISCARDI (1970) y O’NEIL (2001). Sobre la noción de *epiēikeia*, fundamental para entender la equidad como principio general de justicia, es interesante HARRIS (2004b).

enumeración legal de palabras prohibidas, la primera persona del discurso intentaba demostrar que era preciso ampliar ese listado, abarcando también las expresiones que constituyeran sinónimos de los términos incluidos. Así, se sostiene que el legislador ha intentado evitar la inclusión de todos los vocablos que tienen el mismo sentido utilizando una sola palabra para abarcarlos a todos los que revisten alcances semejantes: "... pues era mucho para el legislador escribir todas las palabras cuantas tienen la misma validez, y en cambio las mostró a todas mencionando a una sola" (πολὸν γὰρ <ἄν> ἔργον ἦν τῷ νομοθέτῃ ἅπαντα τὰ ὀνόματα γράφειν ὅσα τὴν αὐτὴν δύναμιν ἔχει· ἀλλὰ περὶ ἑνὸς εἰπὼν περὶ πάντων ἐδήλωσεν, Lys. 10.7.5–8.1).

Lo que propone el orador aquí es, precisamente, apartarse del sentido *literal* de la norma para advertir, en un sentido más completo, su *intención* subyacente (Lys. 10.7.2–3). Letra (*ónoma*) y espíritu (*diánoia*), pues, se perciben en el texto de Lisias como dos mecanismos hermenéuticos válidos y complementarios.⁴⁹

La discusión sobre el verdadero sentido de la ley cobra sentido en la Atenas clásica en estrecha vinculación con la existencia de un complejo abanico de posibles medios de interpretación, justificado por la naturaleza agonística y retórica de los enfrentamientos forenses.⁵⁰ Quienes se involucraban en un proceso judicial estaban en condiciones de traer a cuenta en sus discursos cualquier ley que avalara su posición, interpretando sus alcances del modo más conveniente para el éxito persuasivo de su empresa.

En nuestra comedia, la argumentación hermenéutica está signada por esta influencia sofística, en el marco de un aprendizaje de la manipulación legal. Las manifestaciones sofísticas dentro de *Nubes*, sobre todo en su relación con el relativismo del derecho, apuntan al debate alrededor de cómo y quién interpreta un texto normativo.

En el complejo cómico de personajes que crea Aristófanes, organizados en la tríada Estrepsíades–Fidípides–Sócrates, se desarrolla una suerte de interacción discursiva que consolida un manejo claramente sofístico de la ley, en el que ninguno ignora las “chicanas” judiciales ni permanece inactivo frente a la maquinaria retórica del engaño o frente a la interpretación particular de las normas.

Desde el comienzo mismo de la obra, la angustia del protagonista por la llegada

49 El cliente de Lisias, en este punto, no está pidiendo que los jueces se aparten de la ley, sino que la interpreten de un modo determinado. Es interesante el caso porque, contrariamente a lo que sucede en otros discursos (en los que cada orador brinda con exclusividad la lectura propia y tendenciosa de la ley que sólo beneficia su postura), aquí se exponen de modo explícito las dos interpretaciones posibles para que el jurado opte por la que considere más apropiada.

50 La imprecisión del lenguaje jurídico y la falta de rigidez de los límites de cada una de las expresiones que lo integran lo vuelven esencialmente retórico, como sostiene GOODRICH (1987: 177–78).

del día “viejo y nuevo” (v. 1180, 1196–1197), en el que los acreedores podrán reclamar lo debido, es evidente: no duda en sostener que “Y yo me arruino al ver que la luna trae el veinte” (ἐγὼ δ’ ἀπόλλυμαι / ὁρῶν ἄγουσαν τὴν σελήνην εἰκάδας, vv. 16–17) y, más adelante, en los vv. 1131–1134:

πέμπτη, τετράς, τρίτη· μετὰ ταύτην δευτέρα·
εἶθ’ ἦν ἐγὼ μάλιστα πασῶν ἡμερῶν
δέδοικα καὶ πέφρικα καὶ βδελύττομαι,
εὐθύς μετὰ ταύτην ἔσθ’ ἔνη τε καὶ νέα.

El día quinto, el cuarto, el tercero, y después de éste el segundo, y luego ése de todos los días que más vengo temiendo, que me viene asustando y que detesto, después de aquél viene el día viejo y nuevo.⁵¹

Con el objeto de escapar de los posibles juicios, el protagonista decide dirigirse al “Pensadero” (*Phrontistérion*), para que su hijo aprenda lo necesario para librarlo de las deudas cuando llegue la fecha indicada (vv. 112–118):

εἶναι παρ’ αὐτοῖς φασὶν ἄμφω τῷ λόγῳ,
τὸν κρείττον’, ὅστις ἐστί, καὶ τὸν ἥττονα.
τούτοιον τὸν ἕτερον τοῖν λόγοιν, τὸν ἥττονα,
νικᾶν λέγοντά φασι τὰδικώτερα.
ἦν οὖν μάθης μοι τὸν ἄδικον τοῦτον λόγον,
ἃ νῦν ὀφείλω διὰ σέ, τούτων τῶν χρεῶν
οὐκ ἂν ἀποδοίην οὐδ’ ἂν ὀβολὸν οὐδενί.

Dicen que entre ellos hay dos argumentos, el más fuerte, cualquiera que sea, y el más débil. Dicen que uno de estos argumentos, el más débil, vence diciendo las cosas más injustas. Ciertamente, si aprendes para mí este argumento injusto, de estas deudas que tengo ahora por culpa tuya no le devolvería nada a nadie, ni siquiera un óbolo.

Discriminando entre los dos *Lógoi*, lo que propone es que su hijo prehenda el

⁵¹ Es preciso tener en cuenta aquí que los últimos días del mes, a partir del vigésimo, eran contados en forma regresiva (desde el noveno) por los griegos, hasta llegar al día “viejo y nuevo”, que era cuando los acreedores debían depositar el pago ante el magistrado que iba a entender en el juicio. En este sentido, la mayor parte de las traducciones optan por transformar este pasaje citado en una escala numérica ascendente de días (26, 27, etc.). Resulta interesante, con la salvedad de esta nota, respetar ese *decrecendo* verbal que, por otra parte, señala mejor la angustia del personaje que se desespera al ver cómo se le van acabando los días.

peor de ellos para evitar tener que devolver los óbolos debidos.⁵² Sin embargo, frente a la negativa del hijo, para quienes los pensadores no son más que charlatanes, carapálidas y descalzos (vv. 102–103),⁵³ Estrepsíades decide ingresar él mismo al Pensadero para ser instruido (vv. 127–128). El verbo “enseñar” (*didásko*), que traduce una valencia semántica muy propia de la labor educativa de los sofistas, en futuro y voz medio-pasiva da la pauta de lo que corresponde esperar a medida que avance el argumento de la comedia.⁵⁴

Frente a la desmemoria y la inconciencia, el mundo sofístico en general, y la labor de Sócrates, en particular,⁵⁵ se presentan como un falso espacio de razonamientos exactos y científicos (vv. 129–130). Pero, como hemos visto, la intencionalidad de Estrepsíades es clara: en los vv. 433–434, afirma que él no desea conseguir opiniones grandilocuentes, sino más bien dar vuelta la justicia y escaparse de sus acreedores (“A mí no me hablen de grandes sentencias; pues no las deseo, sino que deseo dar vuelta la justicia cuanto sea posible en mi beneficio y sortear a los acreedores”, *μη μοί γε λέγειν γνώμας μεγάλας· οὐ γὰρ τούτων ἐπιθυμῶ, / ἀλλ’ ὅς’ ἐμαυτῷ στρεψοδικῆσαι καὶ τοὺς χρήστας διολισθεῖν*). De hecho, esto pareciera ser todo lo que el protagonista tiene en la cabeza. Cuando Sócrates lo insta a elegir un tema para pensar, Estrepsíades se ofusca reiterando que sólo lo desvelan los intereses de la deuda, y la voluntad indeclinable de no pagarlos: “Escuchaste mil veces las cosas que quiero, respecto de los intereses: no pagar nada” (*ἀκήκοας μυριάκις ἀγὼ βούλομαι, / περὶ τῶν τόκων, ὅπως ἂν ἀποδῶ μηδενί*, vv. 738–739).

Para conseguir este objetivo, demuestra tener recursos y métodos ingeniosos aunque poco intelectuales:⁵⁶ observamos la práctica de una retórica judicial eficiente, alejada de concepciones morales. Desde el comienzo, ya se presenta a sí mismo como un experto en artimañas legales, tan habituado al mundo de las cortes de justicia que se sorprende de no ver en el mapa los tribunales que constituyen la particularidad sobresaliente de la ciudad de Atenas: “no veo a los jueces sentados” (*δικαστὰς οὐχ ὁρῶ*

52 De hecho, se puede afirmar que el Argumento Inferior es aquel que tiene el mayor poder persuasivo en términos políticos (PLÁCIDO [1971: 60–61]).

53 De hecho, la suciedad, el descuido y la pobreza –que caracterizan en la obra a Sócrates y a los filósofos del Pensadero– son características tradicionalmente atribuidas al pueblo espartano. Sobre las orientaciones filo-lacedemónicas de algunos aristócratas atenienses, ver HUBBARD (1997: 30).

54 Sobre este verbo en Aristófanes, ver LÓPEZ FÉREZ (1997: 83–84).

55 De aquí en más, se instaurará una imagen cómica de Sócrates, que será retomada no sólo en el ámbito griego sino también en cierta literatura latina; cf. GUILHAMET (1985). Respecto de la polémica relación entre Sócrates y los sofistas contemporáneos, ver E. L. BOWIE (1998).

56 “...se pone al descubierto su mentalidad esencialmente práctica y anticonceptual” (CAVALERO, FRENKEL, FERNÁNDEZ, COSCOLLA & BUZÓN [2008: 20]).

καθημένους, v. 208).⁵⁷ No es la primera vez que debe enfrentar actuaciones judiciales (cf. v. 34) y en su discurso con Sócrates manifiesta en tres oportunidades su inventiva para escapar de la justicia.

En primer lugar, se plantea la situación hipotética de capturar la luna para evitar el pago de deudas. Esta referencia, pues, presupone para su comprensión un conocimiento que la audiencia cómica tenía y que nosotros necesitamos reponer: los intereses se calculaban cada treinta días y eran susceptibles de ser reclamados al término de cada mes.⁵⁸ Así, hemos visto cómo Estrepsíades desde el comienzo teme por la llegada de ese día en que era necesario el pago del monto debido o, en su defecto, de los intereses. Lo que el personaje plantea, frente a Sócrates, es la posibilidad de encerrar la luna en un envase redondo. De esta manera, evitaría tener que abonar los intereses, porque sin luna en el horizonte se acaba la sucesión de días y, por ende, nunca llegará el momento en que se exija la devolución del dinero prestado (vv. 753-756):

Στ. ὅτι
 εἰ μηκέτ' ἀνατέλλοι σελήνη μηδαμοῦ,
 οὐκ ἂν ἀποδοίην τοὺς τόκους.
 Σω. ὅτιμή τί δῆ;
 Στ. ὅτιμή κατὰ μῆνα τὰγύριον δανείζεται.

Est: – Porque si la luna no llegara a salir más, no pagaría los intereses. Sóc: – ¿Y eso por qué?
 Est: – Porque la plata se presta por mes.

Llama la atención el hecho de que la explicación de Estrepsíades sea tan metódica, sobre todo teniendo en cuenta que la audiencia compartía los conocimientos necesarios acerca de las regulaciones jurídicas en materia de cancelación de deudas. Frente a la primera pregunta del filósofo, que apunta a motivar una aclaración de la propuesta ridícula de su interlocutor, se responde con un período hipotético potencial que hace verosímil el planteo: “si la luna no llegara a salir más, no pagaría los intereses”. Pero Sócrates insiste con una nueva pregunta que apunta a la motivación de esta última frase, y encuentra en el otro la justificación de sus afirmaciones: el dinero se debe cada mes (v. 756).

⁵⁷ Este episodio reviste una trascendencia particular, porque de nuevo carga las tintas sobre la litigiosidad como característica inherente de los atenienses. Cuando el discípulo del Pensadero le muestra el circuito de toda la tierra (v. 206), Estrepsíades pretende ver a los jueces en la representación a escala pequeña, lo cual supone un ejemplo claro de “hiperbolización” del derecho a través de la sátira cómica.

⁵⁸ Esto indica que el préstamo de intereses y su cancelación se realizaban por períodos breves de tiempo (MILLET [1991: 103]). Sobre este reclamo mensual de los intereses, ver MACDOWELL (2010).

Resulta difícil pensar que esta última alusión sea necesaria para la comprensión o la decodificación de la broma planteada; sin embargo, resulta interesante la situación de Sócrates, quien a través de sus preguntas pareciera dar a entender un conocimiento amplio acerca de los modos de razonamiento, pero escaso en materia de derecho ateniense. De hecho, lo que llama la atención y provoca risa es que Estrepsíades pretenda obtener estrategias judiciales por parte del filósofo, que en realidad –muy lejos del universo forense, accesible a todos– para ser, más que un excelso litigante, un conocedor profundo de los intestinos de los insectos: “Por cierto, ¡fácilmente podría defenderse en un juicio como acusado quien conociera bien el intestino del mosquito!” (ἢ ῥαδίως φεύγων ἂν ἀποφύγοι δίκην / ὅστις δίοιδε τοῦντερον τῆς ἐμπίδος, vv. 167–168).⁵⁹ La misma oposición se revela en el pasaje de los vv. 655–658. Cuando Estrepsíades explique, una vez más, que no quiere aprender nada (v. 656) con excepción del argumento más injusto (v. 657), Sócrates desplazará de nuevo la cuestión jurídica para poner en el centro de la discusión la necesidad de estudiar primero “otras cosas” como el uso de los géneros para definir a los cuadrúpedos: “Pero es necesario que aprenda otras cosas antes que eso: de los cuadrúpedos cuáles son correctamente machos” (ἀλλ’ ἕτερα δεῖ σε πρότερα τούτου μανθάνειν, / τῶν τετραπόδων ἅττ’ ἐστὶν ὀρθῶς ἄρρενα, vv. 658–659).⁶⁰

Luego de las respuestas jurídicas planteadas por Estrepsíades a las situaciones problemáticas ideadas por Sócrates, precisamente, este último se limita a una respuesta de cortesía y a un pedido progresivo de aclaraciones –tal vez siguiendo el famoso método mayéutico–, para introducir luego un nuevo supuesto teórico vinculado con el derecho: cómo eludir una demanda por cinco talentos (vv. 758–759). Tras algunos consejos metodológicos del corifeo, Estrepsíades llegará a una respuesta (vv. 764–765)

59 No queremos decir con esto que los expertos en mosquitos no puedan ser maestros de retórica (baste citar a Hippias de Elis o al propio Aristóteles). De hecho, Sócrates se dedica activamente a los estudios sobre el discurso (vv. 260, 486–488, 874–875) y le dirá luego a Estrepsíades que Fidípides adquirió los conocimientos necesarios para ayudarlo a defenderse con éxito en cualquier juicio en los vv. 1148–1153. En efecto, hacia el final de la obra el propio Fidípides lo reconocerá como su maestro (v. 1467) y lo cita como autoridad (v. 1432); sin embargo, lo cierto es que la imagen “fidípida” de Sócrates es particular y –al menos en las primeras presentaciones del personaje– la actitud que Aristófanes atribuye a Sócrates lo separan del mundo del derecho más de lo que uno podría pensar. Es llamativo que, en el pasaje que estamos analizando, el pragmático Estrepsíades esté buscando a alguien que lo ayude a liberarse de las deudas con argumentos legales y se encuentre con un extraño personaje que se ocupa de los asuntos más diversos, incluyendo la entomología y la morfología nominal.

60 Evidentemente Sócrates “no quiere hacerle caso sino llevarlo a otros temas”, como bien reconocen CAVALLERO, FRENKEL, FERNÁNDEZ, COSCOLLA & BUZÓN (2008: 221, n. 4).

que él mismo califica como “muy sabia” (σοφωτάτην) y es partidario de que Sócrates estará de acuerdo con él. Una vez más, Sócrates se ubica en el lugar pasivo de quien pregunta por la solución al interrogante a lo largo de tres intervenciones consecutivas (vv. 765–773):

Σω. ποῖαν τινά;
 Στ. ἤδη παρὰ τοῖσι φαρμακοπώλαις τὴν λίθον
 αὐτὴν ἐόρακας, τὴν καλήν, τὴν διαφανή,
 ἀφ’ ἧς τὸ πῦρ ἄπτουσι;
 Σω. τὴν ὕαλον λέγεις;
 Στ. ἔγωγε. [Σω.] φέρε, τί δῆτ’ ἄν, [Στ.] εἰ αὐτὴν λαβών,
 ὁπότε γράφοιτο τὴν δίκην ὁ γραμματεὺς,
 ἀπωτέρω στὰς ὧδε πρὸς τὸν ἥλιον
 τὰ γράμματα’ ἐκτῆξαιμι τῆς ἐμῆς δίκης;
 Σω. σοφῶς γε νῆ τὰς Χάριτας.

Sóc: – ¿Y cuál es?; Est:– ¿Viste ya en las tiendas de fármacos esa piedra, hermosa, transparente, con la que prenden fuego?; Sóc:– ¿Te refieres al cristal de roca?; Est:– Precisamente; Sóc: Toma; Est:– ¿Y qué si, después de obtenerla, cuando el escribano escribiese la denuncia, estando yo de pie más lejos así hacia el sol, derritiera las letras de mi acusación?; Sóc:– Hablas sabiamente, por las Gracias.

El ardid de Estrepsíades consiste en utilizar una piedra de cristal para derretir la cera de la tablilla en la que el instructor redacta la acusación; Sócrates reconoce que se trata de un planteo “sabio” (v. 773). No obstante, la tercera situación hipotética que plantea el filósofo acarrea como consecuencia un quiebre en el proceso de aprendizaje: cuando Estrepsíades responde que, en último caso, convendrá ahorcarse para evitar escapar de una condena –dado que nadie puede declarar culpable a un muerto (vv. 781–782)– Sócrates se niega a seguir enseñándole.⁶¹ La respuesta del aprendiz se ha develado absurda y, por ende, inverosímil e ineficaz. El filósofo se retira del agón y será el Argumento Inferior quien pase a educar al joven Fidípides.

La imagen de Sócrates es, entonces, opuesta a la de Estrepsíades: quien originariamente es el maestro termina fracasando en la educación ante un alumno que no responde a los parámetros de un estudiante. La edad, su falta de memoria, su manejo *amateur* pero eficaz de las tretas judiciales lo vuelven un anti-alumno, y Sócrates solamente se limita a intentar reproducir y jugar desde el lenguaje, en dos oportunidades, con sonoridades que remiten para los espectadores de la obra a pomposos términos retóricos y jurídicos, que en una dimensión teórica resultan vacíos de contenidos

61 O'REGAN (1992: 85–87).

concretos y, por lo tanto, incapaces de brindar herramientas puntuales para ayudar a Estrepsíades a evitar a sus acreedores.

Ya con anterioridad, en los vv. 317–318, cuando Sócrates presenta al coro de nubes, lo describe a partir de las enseñanzas que son capaces de proporcionar, utilizando una yuxtaposición de sustantivos: “... las cuales (las nubes) nos proporcionan conocimiento, dialéctica, inteligencia, discurso asombroso, circunloquio, lenguaje chocante y seducción” (αἴπερ γνώμην καὶ διάλεξιν καὶ νοῦν ἡμῖν παρέχουσιν / καὶ τερατείαν καὶ περίλεξιν καὶ κροῦσιν καὶ κατάληψιν).

Justo antes del agón de los dos *Lógoi*, la resonancia retórica vuelve a caracterizar precisamente sus intervenciones. En los vv. 874–875, un conjunto de palabras vinculadas a través de nexos disyuntivos recuerda la misma lógica: “¿Cómo podría él aprender alguna vez la absolución en una causa o una citación o un ablandamiento persuasivo?” (πῶς ἂν μάθοι ποθ’ οὗτος ἀπόφυξιν δίκης / ἢ κλήσιν ἢ χαύνωσιν ἀναπειστηρίαν;). En ambos casos, y parodiando una terminología específica abundante y una serie de vocablos abstractos, generalmente vinculados con un campo técnico de la política y del derecho (terminados en –σις), Sócrates consigue reproducir cómicamente la forma del estilo de habla de los sofistas.⁶²

Ante la desesperación del viejo Estrepsíades por no conseguir sus objetivos, el consejo del coro de nubes –siempre transicional y bivalente–⁶³ se dedica a prever la posibilidad de hacer educar a Fidípides.⁶⁴ En ese entonces, el diálogo entre padre e hijo opone dos visiones controvertidas de la sofística: mientras que –tras su propia experiencia– Estrepsíades sostiene la inteligencia de Sócrates y Querefonte (vv. 834–835), Fidípides los tilda de dementes (vv. 832–833, 846). Sin embargo, y más allá de este debate, el argumento muestra cómo el joven termina siendo persuadido para ir al Pensadero. Los efectos de la enseñanza se revelan enseguida: ahora el joven entrenado estará en condiciones, precisamente, de esbozar sus propias interpretaciones jurídicas.⁶⁵

62 Cf. HANDLEY (1953).

63 MARIANETTI (1992: 76–107). Sobre el coro en la obra puede también consultarse Ch. SEGAL (1969) y KÖHNKEN (1980).

64 Las propias nubes, de hecho, están connotadas por un relativismo sofístico: “...son presentadas a la vez como deidades del *nomos* y de la *physis*. Cuando Sócrates las menciona por primera vez nombrándolas ‘nuestras deidades’ [vv. 252 *et seq.*], las presenta como diosas de la retórica, pero cuando las invoca las llama, junto con el Aire y el Éter, como si fueran los elementos de las doctrinas presocráticas” (MARINO LÓPEZ [1999: 85]). Precisamente, veremos más adelante en el trabajo cómo estas dos dimensiones (la de la naturaleza y la jurídico–retórica) también se entrelazan y estructuran en el discurso de Estrepsíades ante sus acreedores.

65 RECKFORD (1976: 102) describe el interés jurídico que despiertan a partir de este momento las reflexiones de Fidípides en los vv. 1410–1429. Cf. BUIS (2013a).

El conocimiento forense que adquiere Fidípides tras su iniciación filosófica⁶⁶ queda relevado en las propias palabras de Sócrates: le asegura a Estrepsíades que podrá sacarlo de cuantos juicios existan, aunque haya testigos (vv. 1150 *et seq.*). La oportunidad de que el joven exponga lo aprendido no se demora (vv. 1179–1194), y representa en escena un ejemplo sumamente interesante de hermenéutica legal.⁶⁷

Ante la ley que impone las condiciones para el pago de la deuda, Fidípides se dispone a analizar su significado. Frente a la confesión del padre de que existe un día “viejo y nuevo” (τὴν ἔνῃν τε καὶ νέαν) sobre el que se estructuran las fechas de cobro de deuda, el muchacho comienza estudiando la redacción del texto y recurriendo para su examen al argumento lógico de la no-contradicción:⁶⁸ dado que no es posible que algo sea dos cosas diferentes al mismo tiempo, dos días no pueden ser uno (οὐ γὰρ ἔσθ’ ὅπως / μί’ ἡμέρα γένοιτ’ ἂν ἡμέρα δύο, vv. 1181–1182). A través de un examen literal de la norma, avanza sobre una comparación fáctica, en donde la oposición nuevo / viejo –recurrente en la obra–⁶⁹ se aplica a las mujeres, y con esto queda marcado el absurdo: “¿Pues cómo? Salvo que una misma mujer fuera simultáneamente anciana y joven” (πῶς γάρ; εἰ μὴ πέρ γ’ ἅμα / αὐτὴ γένοιτ’ ἂν γραῦς τε καὶ νέα γυνή, vv. 1183–1184).

El contraste día / mujer demuestra en forma precisa la vaguedad del término *néa* (“nueva”, “joven”),⁷⁰ que en ambos casos queda connotado por la presencia de sus antónimos: el adjetivo femenino *héne* (“vieja”), en el primer caso, y el sustantivo *graús* (“anciana”), en el segundo. Se trata, si lo analizamos desde los distintos métodos de interpretación aludidos al inicio de esta sección, de una aproximación literal al sentido del texto, dado que quedaría revelada una manipulación de la norma que justificaría su violación a partir de un análisis del alcance de sus constituyentes léxicos.⁷¹

66 A. M. BOWIE (1993); MARIANETTI (1993) se extiende en las referencias paródicas dentro de la obra a los distintos aspectos de la iniciación en los misterios de Eleusis. De modo semejante, BYL (2007) analiza las enseñanzas de Sócrates como ritual de iniciación.

67 Como señala RENDÓN VÁSQUEZ (2000: 66), la labor interpretativa jurídica apunta a determinar el “contenido de la norma y sentido, qué dispone y a quién va dirigida”.

68 Este principio, según el cual ninguna proposición puede ser verdadera y falsa al mismo tiempo, es un pilar esencial de la lógica normativa. Cf. ECHAVE, URQUIJO & GUIBOURG (1999: 84). Acerca de este argumento fundado en el principio de la no contradicción en el pasaje se expresa FLETCHER (2012b: 161).

69 Cf. BIERL (2004); FERNÁNDEZ (2006).

70 En los casos de vaguedad, según la filosofía del lenguaje, la duda por parte del intérprete no se origina en la falta de información respecto del objeto –como es el caso de la ambigüedad– sino en la imposibilidad de discernir dónde termina exactamente el campo de aplicación semántico de la palabra en cuestión (CARRIÓ [1965: 31]).

71 El juego léxico, que tiene por base la noción del lenguaje como un sistema de signos meramente convencionales y arbitrarios, es un recurso privilegiado dentro de la sofística, tal como

La conclusión de Fídipides es que resulta imposible, a través del examen de la norma, que su padre sea citado ante los tribunales. Estrepsíades acepta de buen grado el argumento y reconoce que, aunque provista de incoherencia, la ley así está fijada: καὶ μὴν νενόμισται γ' ("y así por cierto se ha establecido mediante el *nómos*", v. 1185). La presencia de una forma del verbo *nomízo* en perfecto (con valor resultativo) y voz pasiva, sin complemento agente, borra conscientemente a la figura del autor de la norma y la ubica a ésta en un contexto atemporal que coordina el presente con el pasado.

El argumento de tenor jurídico que elabora el muchacho continúa (vv. 1185–1195):

Φε. οὐ γάρ, οἶμαι, τὸν νόμον
ἴσασιν ὀρθῶς ὃ τι νοεῖ.
Στ. νοεῖ δὲ τί;
Φε. ὁ Σόλων ὁ παλαιὸς ἦν φιλόδημος τὴν φύσιν.
Στ. τουτὶ μὲν οὐδέν πω πρὸς ἔνην τε καὶ νέαν.
Φε. ἐκεῖνος οὖν τὴν κλῆσιν ἐς δὺ' ἡμέρας
ἔθηκεν, εἷς γε τὴν ἔνην τε καὶ νέαν,
ἵν' αἱ θέσεις γίγνοιτο τῇ νομηνίᾳ.
Στ. ἵνα δὴ τί τὴν ἔνην προσέθηκεν;
Φε. ἵν', ὦ μέλε,
παρόντες οἱ φεύγοντες ἡμέρα μᾶ
πρότερον ἀπαλλάττοιθ' ἐκόντες· εἰ δὲ μή,
ἔωθεν ὑπανιῶντο τῇ νομηνίᾳ.

Fid:– Pues no creo que entiendan correctamente, respecto de la ley, lo que quiere decir. Est:– ¿Y qué quiere decir? Fid:– Solón el antiguo era un amante del pueblo por naturaleza. Est:– Eso no es nada respecto del día viejo y el nuevo. Fid:– Aquel, por cierto, estableció la citación en dos días, un día viejo y además uno nuevo, para que los pagos fuesen hechos el primer día de mes. Est:– ¿Y para qué estableció entonces el día viejo? Fid:– Mi amigo, para que compareciendo aquellos deudores el primer día, fuesen primero liberados voluntariamente; y si no, que se pusieran inquietos desde el amanecer del primer día del mes.

Aparece aquí una antítesis –otra más en el complejo dramático de la pieza–⁷² entre

sostiene DUPRÉEL (1948: 25). No es esta la primera referencia a la convencionalidad o vaguedad del lenguaje: de hecho, ya Estrepsíades había discutido largamente con Sócrates (vv. 658–691) respecto de la motivación del género de las palabras, que resulta a veces totalmente arbitrario en vinculación con los patrones morfológicos. Un ejemplo muy patente es el que se da con la discusión respecto del nombre propio Aminias, que en griego es un sustantivo masculino de primera declinación. Sócrates sostiene, fundado en la desinencia del vocativo, que debería ser femenino (vv. 688–691); Aristófanes explota este recurso para señalar la fama de pasividad sexual del personaje referido.

72 Cf. WHITMAN (1964: 126–7). “The first technique is the presentation of certain themes in

lo que es el contenido de la norma jurídica y la interpretación ya no de su contenido *stricto sensu*, sino de lo que ésta en el fondo pretende significar: “lo que quiere decir” (ὅ τι νοεῖ). Teniendo en cuenta la intención democrática del legislador, debe suponerse que el establecimiento de dos días (el último y el primero de cada mes) estaba previsto para favorecer a aquel acusado que, compareciendo un día antes, pudiera liberarse del pago.

La alusión explícita a Solón, figura del legislador ateniense por antonomasia,⁷³ implica una referencia directa a esa “voluntad” creadora que, como vimos, constituye un concepto liminar de la escuela exegetica de la filosofía del derecho.⁷⁴ En este sentido, es llamativo que el verbo contrato *noéo*, que aparece aquí y que apunta al espíritu de la norma, se pone en relación desde la raíz con la palabra que Lisias utilizará en su discurso *Contra Teomnesto* y que ya hemos relevado: “intención” (διά-*noia*).⁷⁵

La apelación a una célebre autoridad respalda un sentido privilegiado de la ley y es utilizada aquí para orientar su aplicación. Si Solón introdujo una serie de medidas hacia comienzos del siglo VI que repercutieron en una democratización de la *pólis*, aquí esa misma visión es utilizada para explicar la redacción de la ley. En este *favor debitoris* encontramos una manifestación de exégesis jurídica: la letra de la ley es suplida por un análisis de la voluntad de su creador para redescubrir su verdadero alcance.

Con todos estos mecanismos interpretativos esbozados en conjunto, que recurren simultáneamente a la palabra y al espíritu de la ley, Fidípides “disfraza” un argumento débil para mostrar cómo la norma adversa en realidad puede ser utilizada en beneficio propio.⁷⁶ Estos dos métodos complementarios de interpretación son bienvenidos

terms of sets of antitheses, in order to highlight the comic contrasts in the play (...) In addition, because the comic characters tend to represent social types, the basic comic conflict is the confrontation of contradictory types and contradictory sets of values” (R. K. FISHER [1988: 24]).

73 En este sentido, corresponde unir a Solón con los otros célebres legisladores griegos del período arcaico, entre los cuales podemos mencionar a Dracón, Zaleuco de Lócrida o Carondas de Catana. Oponiéndose a las posturas tradicionales, y a partir de un examen atento de la evidencia epigráfica, HÖLKESKAMP (1999) considera que la imagen casi mítica de estos codificadores antiguos es una construcción del período clásico en el que está escribiendo Aristófanes.

74 “Porque, en última instancia, la exégesis presupone un dogma; y este dogma, un tanto blasfemo si se quiere, postula la presencia real del legislador en la ley. Para la exégesis, una norma es siempre expresión del acto de un individuo privilegiado, a saber: el legislador. E interpretar la ley consistiría en reconstruir fielmente lo que el autor del texto legislativo habría pretendido. Tradicionalmente esto se expresa diciendo que la exégesis se propone reconstruir la voluntad del legislador” (VERNENGO [1977: 68]). Para ver algunas de las grandes críticas a esta posición exegetica, cf. el capítulo XI de BETTI (1971).

75 Nos hemos ocupado de este razonamiento en BUIS (2013a: 160).

76 Esta idea sofística de “mostrar” un razonamiento débil como si fuese uno consistente –uno

por Estrepsíades, quien se regocija con esta lógica de pensamiento que lo ampara. De hecho, cuando llegan a escena los dos acreedores, utilizará una argumentación sofística para evitar tener que cancelar la deuda. Menciona el problema de los dos días que plantea la ley –tal como lo aprendió de su hijo–, apela luego a la ignorancia del acreedor para justificar su incumplimiento, y señala por fin el absurdo del aumento de los intereses comparándolos con el mar, que no crece nunca a pesar de los ríos que vierten su caudal en él. En todos estos planteos, hallamos los dos grupos de enseñanzas recibidas: por un lado, las de contenido más jurídico y vinculadas con interpretaciones diversas de la ley, que le transmitió Fidípides al salir del *Phrontistérion*; por el otro, las propias de las cuestiones de la naturaleza que el propio Sócrates le había enseñado.

Sin embargo, el ciclo educativo no se cierra en este punto, sino que la obra nos presenta una vuelta de tuerca que desestabiliza el proceso de aprendizaje y pone en crisis la viabilidad del manejo hermenéutico planteado. Luego de un altercado, Fidípides se rebela contra el padre y comienza a golpearlo (vv. 1320 *et seq.*).⁷⁷ Para justificar su comportamiento, va a demostrar, nuevamente con argumentos sofísticos, que es justo que un hijo golpee a su padre (οἶμαι διδάξειν ὡς δίκαιον τὸν πατέρα κολάζειν, v. 1405), utilizando los mismos puntos de razonamiento que el propio Estrepsíades había esgrimido para convencerlo de su ingreso al Pensadero.⁷⁸

Esta problemática era habitual en las discusiones de la época: de hecho, el deber general y tradicionalmente absoluto de honrar a los mayores pasa a verse desafiado en esta época por una nueva generación de intelectuales.⁷⁹ Este “escándalo” surgido por la depreciación de los valores en el *oikos*⁸⁰ puede ser relevado en la obra *Sobre la natu-*

de los ejes de *Nubes*– señala un aspecto ciertamente *performativo* de la labor filosófica; la idea fundamental de la “apariencia” vuelve a los sofistas promotores de un verdadero espectáculo, y en este sentido la vinculación con la puesta en escena dramática (caracterizada tradicionalmente por la artificiosidad velada y la creación de una ilusión) resulta interesante (cf. POULAKOS [1995: 39–46]).

77 RECKFORD (1991: 125) se encarga de mostrar hasta qué punto el recorrido del héroe empeora su situación: “Strepsiades goes from helpness to humiliated: from family and money problems, through academic failure, to the final indignity of being beaten and out-argued by his own son”. Este derrotero ha llevado a que muchos reconocieran, en este punto de la pieza, una suerte de *anagnórisis* paratrágica o, en todo caso, “trágica” –si tomamos la noción que el propio autor utiliza para definir su arte (cf. CAVALLERO [2006] sobre la “tragedia” en esta obra). Acerca del carácter trágico del protagonista, ver también ZIMMERMANN (2006a). Sobre estos golpes, muy diferentes de aquellos que en la comedia se propinan contra los esclavos, cf. REVERMANN (2006: 231), quien dice que en este caso son más graves porque trascienden la frontera de lo “aceptable” según los códigos normativos.

78 Sobre el alcance sofístico de esta argumentación y su relación con el agón de los *Lógoi*, ver NIEDDU (2000: 32–35).

79 DUNBAR (1995: 469).

80 CASERTANO (1971).

raleza (Περὶ φύσεως) del orador Antifonte (fr. 87 A 44a, 5 D-K), para quien el hecho de actuar bien con los padres que no han sido “buenos” con sus hijos podía ser considerado una acción contraria a la naturaleza (πολέμια τῇ φύσει). Encontramos aquí, como vemos, la constante oposición entre *nómos* y *phýsis*⁸¹ y el consiguiente triunfo de la convención,⁸² argumentos caros al pensamiento sofístico contemporáneo a la obra.⁸³

Debemos situar el planteo de Fidípides en el contexto mayor de la regulación jurídica en Atenas del cuidado de los mayores por parte de sus hijos, para advertir las dimensiones de su propuesta y la dialéctica que se tensa entre la interpretación de una ley en vigor y la fuerza obligatoria de las nuevas imposiciones legislativas que la contradicen. En el ámbito helénico, tenemos testimonios que señalan que el incumplimiento del precepto esencial del respeto a los mayores acarrearba necesariamente una sanción.⁸⁴ Si por algún motivo un hijo o un nieto no le aseguraba a sus antepasados comida y vivienda, o si ejercía violencia física en su contra o no podía ofrecer los ritos funerarios correspondientes a su muerte⁸⁵ era susceptible de ser acusado por el cargo de maltrato de sus padres *-kákosis gonéon-*.⁸⁶ En el caso puntual de Atenas, de acuerdo a una ley también atribuida a la autoridad histórica de Solón,⁸⁷ si los padres se

81 En realidad, debemos entender esta dupla como la contraposición cierta entre las “creencias convencionales” y los “hechos reales”; cf. OSTWALD (1986: 248). Acerca de lo que concibe como “die sophistische Antithese”, ver HEINIMANN (1972: 110–169).

82 Platón, en *Lg.* 881b3–882a1, se encarga de las reglas sobre agresión contra padres y abuelos en Magnesia. La pena que sugiere es el exilio permanente de la ciudad, junto con la exclusión de los sitios sagrados y de las actividades sociales que, de acuerdo con SAUNDERS (1994: 275), debe interpretarse en la época como un castigo más severo que la cárcel.

83 Esto se ve, por ejemplo, en la posición política de Calicles en el *Gorgias* platónico (483b–d). Frente a la naturaleza, la convención y el acuerdo social se traducen en el verbo “establecer” (τίθεσθαι, 483b5–7), que aparece también en nuestro pasaje de *Nubes*. Cf. OSTWALD (2005).

84 Entre los griegos, no devolverle a los padres el respeto debido implicaba no tanto ingratitud, sino más bien algo semejante a la impiedad (HEWITT [1931: 30]).

85 GLOTZ (1900: 792–3).

86 A. R. W. HARRISON (1968: 77–78); MACDOWELL (1978: 92); S. C. TODD (1993: 107).

87 El texto de esta ley puede ser reconstruido en parte a la luz de D.L. 1.55, donde se establece que si uno no alimentaba a sus padres, podía estar sujeto a la privación de derechos cívicos o *atimía*. Cf. LEÃO (2011), quien analiza el texto de la norma. En cuanto al procedimiento, algunos testimonios antiguos como [Arist.] *Ath. Pol.* 56.6 registran la existencia de al menos cuatro *graphai* distintas (LIPSIVS [1905–1915: 343–349]); A. R. W. HARRISON (1968: 77) llega a la conclusión de que el procedimiento para el juicio era posiblemente *eisangelía*, tal como sucedía con el caso del maltrato de huérfanos, aunque debe reconocer la falta de pruebas suficientes para asegurarlo (Lys. 13.91, Ais. 1.28, D. 24.103–7). El proceso en sí parece encontrarse explicado en D. 24 (*Contra Timocrates*) donde se prevé como medida el encarcelamiento hasta que el acusado sea llevado a juicio por cual-

volvían ancianos o incapacitados, la violencia llevada a cabo en su contra autorizaba una acción judicial y, una vez demostrado el maltrato, podía darse lugar a una pena consistente en la descalificación del ciudadano respecto del ejercicio de los cargos públicos. Sin embargo, aunque a simple vista todo esto pareciera en el derecho ático un proceso sencillo, existían ciertos requerimientos *sine qua non* para que la acción originaria prosperara, y sólo algunas pocas excepciones podían ser opuestas.⁸⁸

Lejos de estas exigencias, Fidípides no busca ampararse en la excepción, sino que ataca la base misma de la normativa; para justificar el incumplimiento de la obligación impuesta y la imposición de una nueva regla inversa que autorizara el castigo de los padres, recurre a varias premisas jurídicas.⁸⁹ Nuevamente, aparece en escena una instancia de interpretación legal. Así, el principio de igualdad se consolida como primer punto de su razonamiento. Si su padre le pegaba a él cuando era pequeño, del mismo modo se justifica el accionar inverso, tratándose de dos hombres libres: “¿Y cómo pues es preciso que tu cuerpo esté libre de golpes, y el mío no? Ciertamente yo también nací libre” (πῶς γὰρ τὸ μὲν σὸν σῶμα χρὴ πληγῶν ἀθῶον εἶναι, / τοῦ μὲν δὲ μή; καὶ μὴν ἔφυν ἐλεύθερός γε κἀγώ, vv. 1413–1414). Incluso si se dijera que los jóvenes son distintos de los mayores de edad, cabe el planteo de que los ancianos –en alguna medida– sean doblemente niños: “Dirás tú mismo que esto es lo que debe ser considerado respecto del accionar de un niño; y yo te respondería que los ancianos son dos veces niños” (φήσεις νομίζεσθαι σὺ παιδὸς τοῦτο τοῦργον εἶναι· / ἐγὼ δὲ γ’ ἀντεῖποιμ’ ἄν ὥς δις παῖδες οἱ γέροντες, vv. 1416–1417).⁹⁰

Es preciso destacar la lógica del planteo, que tiende a desbaratar los fundamentos de una regla de índole consuetudinaria y que se construye a partir de posibles contra-

quiera que accione en su contra, dejándose la pena a criterio del tribunal y, en el caso de establecerse una multa, encerrándolo en prisión hasta tanto la pague (acerca de la prisión como posible castigo en el derecho griego, BARKAN [1936] y ALLEN [1997]). Acerca de la obligación de *gerotrophía* en los testimonios trágicos, puede consultarse FIALHO (2010), quien describe la impronta natural que subyace en la obligación ancestral. E. CANTARELLA (2016) añade a esto que en el siglo V la ley escrita es retomada porque fue útil para contrarrestar el conflicto intergeneracional. Se trata aquí de aplicar la manipulación sofística en el ámbito de la familia, como sostiene ZIMMERMANN (2000: 685).

88 De este modo, la ley de Solón aparentemente excusaba a un hijo de la obligación de respetar a sus padres si se daban determinadas circunstancias: 1) si estos antepasados habían fracasado por ejemplo en enseñarle al menor un comercio o trabajo; 2) si lo habían prostituido, o incluso 3) si su nacimiento había sido ilegítimo; todos estos casos nos presentan situaciones en las que el padre estaba en falta y, por ende, en que su salvaguarda judicial desaparecía.

89 LONG (1972: 295–296). No es este un caso único en la comediografía aristofánica; basta recordar una serie de pasajes a lo largo de *Aves*, que analizaremos oportunamente.

90 Se trata de un proverbio conocido en el mundo griego; cf. S. fr. 434, Crat. fr. 24, Teop. fr. 69, Pl. *Lg.* 646a, *Lis.* 223b.

argumentaciones que se desmerecen: el uso de un verbo en futuro (“dirás”, φήσεις) y un optativo potencial (“respondería”, ἀντεῖποιμ’ ἄν), que apuntan respectivamente a los pronombres expresos de primera y segunda personas, estructuran esa construcción en que se prevé las críticas ajenas y de antemano se anulan.

El punto siguiente en el discurso argumentativo tiene que ver con el fundamento del derecho positivo y con el origen de su obligatoriedad: dado que se trata de normas jurídicas impuestas, su base radica en el convencimiento de todos quienes se obligaron por su contenido. De la misma manera, Fidípides alega estar en condiciones de dictar él mismo una ley –distinta de la existente– si llegara a persuadir a todos acerca de su eficacia (vv. 1421–1424). El efecto cómico, en parte, está dado por el hecho de que en el caso se trata de una regla de carácter jurídico que –aparte de ser escrita– es en esencia un principio de derecho natural.⁹¹

Cierra su argumento con una comparación con los gallos y otros pájaros, entre los que es habitual que los pichones castiguen a sus mayores⁹² (conviene recordar en este punto –en términos formales– el paralelismo días / mujeres esbozado en el caso de la reglamentación de las fechas de pago de las deudas). Frente a esto, Estrepsíades esboza la inconveniencia de tomar a las aves como modelo de imitación, dejando así desarticulada la lógica de Fidípides, que deviene invalidada y que sólo pasa a sostenerse sobre una última falacia de autoridad, nuevamente vinculada con la voluntad del sabio (v. 1432). La exégesis, sin embargo, ya no apunta aquí a la intencionalidad del legislador. No se trata, pues, de una alusión a Solón, sino a Sócrates, que en esta última referencia aparece como fuente de sus propuestas.⁹³

Letra y espíritu constituyen entonces vías de acceso autorizadas para determinar el significado de un texto legal, y quedan fijados aquí como instrumentos sofisticos de manipulación del derecho en cuanto le sirven a Fidípides para justificar en cada caso su accionar injusto bajo el amparo del derecho.

5. Estrepsíades frente a los acreedores: ¿una “justicia poética”?

Desde los comienzos de la trama de *Nubes* se sugiere la oposición radical que se construye entre las dos partes que integran la relación jurídica contractual de los

91 La honra de los padres, regulada por escrito en el texto legal de Solón, en verdad reproduce un *nómos ágraphos* (TURATO [1971–1972: 127]).

92 Precisamente, volveremos sobre este punto en el próximo capítulo al examinar la poética cómica de la justicia en *Aves*. Acerca de una comparación entre ambas obras en lo que hace al tratamiento del maltrato de los padres, ver BUIS (2006).

93 MACDOWELL (1995: 127–128).

préstamos de dinero. La obra instala progresivamente una antítesis absoluta entre el propio Estrepsíades y los dos acreedores que pretenden el cobro debido.⁹⁴ Como se dijo, frente a la justicia del reclamo se erige una pretensión escapista que ve en el ejercicio judicial la mayor de las calamidades existentes.

Desde una perspectiva que tiene en cuenta, dentro de los estudios teatrales, el esquema de modelo actancial,⁹⁵ los primeros inconvenientes que plantea el texto –como ya hemos analizado– se vinculan con la identificación de los sujetos involucrados en la disputa crediticia: debido a una suerte de superposición de actividades, sostuvimos que resulta problemática la participación de los propios Estrepsíades y Fidípides en la solicitud original del préstamo monetario que originó la deuda. Por lo tanto, el vínculo paterno–filial del que parte la pieza se disuelve y reconstruye, configurándose una ruptura en la unidad que los ordenaría detrás de una misma voluntad de defenderse frente a los acreedores (desarticulación que la propia obra llevará hasta sus límites en la materialización violenta del enfrentamiento generacional). Lejos de luchar juntos, la pieza explota los matices del desplazamiento de las categorías formales.⁹⁶

En los episodios de ambos acreedores, que se produce luego del agón entre los *Lógoi* (vv. 1214–1255 y vv. 1259–1300, respectivamente), el efecto cómico está dado por las respuestas sofisticas y la posterior violencia que el protagonista ejerce sobre sus interlocutores.⁹⁷ En este sentido, los reclamos de ambos prestamistas no constituyen el objeto de la burla, de modo que en ellos podemos identificar un sustrato verídico respecto de los pasos que debían ser cumplidos para el reclamo del crédito.⁹⁸

El primer acreedor –que puede ser asimilado con el Pasis del v. 21 dado que reclama doce minas (v. 1224) usadas para la compra de un caballo moteado (v. 1225)–⁹⁹

94 Los papeles de los dos prestamistas fueron seguramente actuados por el deuteragonista y el tritagonista de la obra (que antes habían desempeñado los roles de Sócrates, Fidípides y al menos uno de los Argumentos), ya que el actor principal siempre se mantiene en escena como Estrepsíades; cf. CLAUGHTON & AFFLECK (2012: 96).

95 Cf. UBERSFELD (1989: 42–47).

96 De hecho, el golpe es resultado de las expresiones de Fidípides cuando pretende presentar un canto eurípideo sobre el incesto (vv. 1369–1372). La educación socrática, pues, invierte la normativa familiar y parece oponerse a los fundamentos divinos que establecen las reglas de la *pólis*, según HABIB (2014: 40–41).

97 Sobre estos aspectos reiterados en ambos casos, ver DOVER (1968: 242).

98 Nos hemos ocupado de esta escena de la obra en BUIS (2007a).

99 La mayor parte de las ediciones critican esta identificación, pero muchos de los fundamentos esbozados se refieren básicamente al segundo de los acreedores. Los argumentos, no obstante, no nos parecen suficientes para rechazar la identificación del primer prestamista con el Pasis mencionado al comienzo.

aparece en escena con cierta renuencia, manifestando intenciones más que dudosas de llevar a Estrepsíades a la justicia el día “viejo y nuevo”. Si nos guiamos por lo que dicen los vv. 1237–1238, se trataría de un hombre obeso, lo que en la Atenas clásica debía de ser un signo de opulencia y estatus: su presencia entonces puede haber despertado alguna primera impresión negativa entre los espectadores. Sin embargo, su actitud parece tender de a poco a alterar ese posible rechazo inicial: desde el principio ingresa acompañado por un testigo de la citación oral, pero se encarga enseguida de mostrar su incomodidad ante la inminencia de su diálogo con el deudor (vv. 1217–1221):

ὅτε τῶν ἐμαυτοῦ γ’ ἔνεκα νυνὶ χρημάτων
 ἔλκω σε κλητεύσοντα, καὶ γενήσομαι
 ἐχθρὸς ἔτι πρὸς τούτοισιν ἀνδρὶ δημότῃ.
 ἀτὰρ οὐδέποτε γε τὴν πατρίδα κατασχυνῶ
 ζῶν, ἀλλὰ καλοῦμαι Στρεψιάδην –

Ahora que por causa de mi dinero te traigo para que seas testigo de la citación, resultaré también odioso para un varón de mi mismo demo. Pero nunca avergonzaré a mi patria mientras viva, sino que cito a juicio a Estrepsíades.

En boca del recién llegado, la recurrencia a un vocabulario técnico del derecho ático es notoria, si se rescatan los verbos *kaloûmai* (“citar para comparecer ante el tribunal”) o *kleteúo* (“servir de testigo de una citación judicial”).¹⁰⁰ Sin embargo, solo una lectura inocente que se limitara a estos relevamientos permitiría concluir que se trata de un acreedor experto en tretas o amenazas jurídicas. El pasaje citado muestra, al contrario, hasta qué punto las palabras sugieren un carácter bien predispuesto al diálogo. Tal como se presenta el autor del reclamo, no se trata de un profesional del préstamo, sino de un compañero de demo de Fidípides que accedió a la entrega del dinero en forma tan desinteresada que incluso aquí se muestra arrepentido de haber aceptado la transacción (vv. 1215–1216).¹⁰¹ Además, con palabras vacilantes se disculpa ante el testigo por arrastrarlo hasta el lugar cuando se trata en verdad de un asunto

100 De hecho, estas palabras están incluso etimológicamente emparentadas. El término *kletér*, así, para indicar al testigo de una *klêsis* (“citación”), es utilizado en Aristófanes en los vv. 1408 y 1445 de *Avispas*. Hemos trabajado la importancia de este campo semántico en el Capítulo I.

101 CAVALLERO, FRENKEL, FERNÁNDEZ, COSCOLLA & BUZÓN (2008: 41) afirman, en este punto, que “aquí se plantea una viñeta bastante significativa del *modus operandi* de las normas de vecindad dentro de los *dêmoi* áticos y la obligación de ayuda mutua entre la comunidad de vecinos en el contexto de la patria chica que representa el demo. En este contexto, el no haber prestado dinero a un vecino hubiera sido un motivo de vergüenza ante el resto de los congéneres, ya que se trata de una obligación natural”.

meramente personal, y sólo encuentra como justificativo de su accionar judicial la necesidad de no avergonzar a la patria, sin descubrir ni dejar traslucir pretensiones subjetivas.¹⁰² Estamos, sin duda, lejos del litigioso sicofanta que Aristófanes hacía objeto a menudo de encarnizadas burlas; por lo tanto, no siendo afectadas por motivaciones cómicas, puede afirmarse que sus alusiones al derecho reflejan aspectos ciertos de la realidad de la Atenas de la época. Para la citación formal, en efecto, las fuentes nos revelan que era preciso que el denunciante contara con un testigo.¹⁰³

Por su parte, el segundo acreedor –que no puede asimilarse al Aminias mencionado en el v. 31–¹⁰⁴ tampoco está caracterizado objetivamente en términos negativos.¹⁰⁵ De hecho, la primera imagen que reciben los espectadores genera una compasión considerable: aparece en escena maltrecho por una caída de un carro y sugiere que se halla en un estado de necesidad que lo obliga a reclamar el dinero (v. 1269), dejando de lado la recurrencia a motivaciones vinculadas con el enriquecimiento individual. Modesto y realista, llega a preguntar ante el público, después, si acaso es una locura reclamar un dinero que le pertenece legítimamente (ληρῶ, τὰ χρήματ' ἀπολαβεῖν εἰ βούλομαι; v. 1274). De un modo semejante a lo sucedido con el primer acreedor, aquí se amenaza también, y en *ultima ratio*, con un juicio (v. 1278). No habiendo traído un testigo consigo, sin embargo, recurre al procedimiento judicial: realiza una convocatoria pública para que cualquiera que haya presenciado el ultraje pueda sostener su futura acusación. Ya no se trata, como en el primer caso, de traer un testigo de la citación, sino más bien de convocar a los espectadores que han presenciado la injusti-

102 El derecho transforma al individuo, quien debe adaptarse al espíritu cívico de la “judicialidad” para avanzar en el pedido de devolución del dinero. Acerca de esta tensión que termina en Atenas transformando a los propios ciudadanos en una suerte de agentes de una justicia que los excede, ver FARENGA (2006). De hecho, sería posible reconocer aquí el ejercicio impuesto de un verdadero derecho cívico –como sostendría CHRIST (2006)– y no tanto una voluntad de instar la maquinaria jurisdiccional.

103 Acerca de las fuentes antiguas atenienses en materia de testigos, cf. HUMPHREYS (1985) y THÜR (2005).

104 En efecto, esta asimilación es tardía. Según DOVER (1968: xxx), en el caso de Aminias pareciera tratarse más bien de una venta, en lugar de un préstamo, mientras que en el caso de este segundo acreedor es evidente que se menciona una suma de dinero otorgada en mutuo. Sobre el hecho de que no se trata de la misma persona, puede consultarse además MACDOWELL (1978: 138–139) y E. E. COHEN (2005: 293–296).

105 Se trata de un conductor de carros, lo que por sí es señal de su extravagancia, pero ello le otorga tintes cómicos al personaje y no califica negativamente sus actitudes. Es posible sostener que Aristófanes juega con la imagen de ambos prestamistas, contrastando su apariencia con los discursos que luego pronuncian: el público, que debía imaginar a ricos litigiosos dispuestos a maltratar al ya muy castigado Estrepsíades, asiste nuevamente a una sorprendente desilusión.

cia proveniente de las palabras ofensivas del anciano: “llamo a testigos de esto” (ταῦτ’ ἐγὼ μαρτύρομαι, v. 1297).¹⁰⁶

El trasfondo jurídico de estas expresiones se condice bien con el derecho conocido por el auditorio del teatro y con el vocabulario forense que el protagonista expone al describir su delirio persecutorio. Con relación al inicio de la demanda judicial, parece claro que en el día “viejo y nuevo” el denunciante debía abonar las tasas de justicia, conforme lo señala Estrepsíades cuando describe ese fatídico momento: “me dicen que ese día depositarán las tasas judiciales” (εἰς ἣν γε θήσιν τὰ πρυτανεῖα φασί μοι, v. 1180). Aquí el término *prytaneion* por cierto, es jurídicamente relevante. En el derecho ático, hacía referencia a la suma que el demandante debía depositar antes del juicio para que se cubrieran los pagos de los jueces y que el Estado obtenía si aquel resultaba perdedor en el pleito.¹⁰⁷ El anciano explica así, de un modo técnico, sus miedos naturales ante la actitud de todos los nefastos “prestamistas” (vv. 1135–1136): “Pues cada uno de aquellos con quienes tengo deudas afirma, jurando, que después de haber depositado las tasas judiciales me va a arruinar y destruir” (πᾶς γάρ τις ὁμνῶς, οἷς ὀφείλων τυγχάνω, / θεῖς μοι πρυτανεῖ’ ἀπολεῖν μέ φησι καὶ οὐλεῖν). Los infinitivos de *apóllymi* (“arruinar”) y de *exóllymi* (“destruir”), propios del lenguaje agonístico,¹⁰⁸ muestran una vez más el tenor negativo de la caracterización de los acreedores en la cosmovisión del personaje central.

Con todo, debe reconocerse que en el devenir de la comedia los temores manifestados por Estrepsíades nunca llegan a materializarse hasta el extremo de una destrucción como la imaginada.¹⁰⁹ Ello no implica, empero, la ausencia absoluta de litigios judiciales: el primer acreedor, por ejemplo, aprovecha su retiro de escena para amenazar al protagonista y asegurarle que depositará los *prytaneia* para iniciarle una causa (vv. 1254–125).¹¹⁰

106 Se trata, precisamente, del mismo verbo *martýromai* que Estrepsíades utiliza para convocar testigos de que el primer acreedor habló de citarlo para dos días distintos (v. 1222, que ya hemos mencionado).

107 Al respecto, pareciera que estas tasas se debían pagar en los casos judiciales en los que el querellante buscaba su propio interés, tal como sucedía en el caso de las deudas. Al respecto, cf. A. R. W. HARRISON (1971: 93).

108 Sobre este tipo de lenguaje en Aristófanes, cf. CAMPAGNER (2001).

109 En efecto, el día “viejo y nuevo” está todavía bastante alejado (cf. v. 1131).

110 Con ello, podemos afirmar que la comedia nos coloca frente a un supuesto de pago de estas tasas, aclarando un campo del derecho ateniense sumamente oscuro: “The precise interpretation of each type of fee, however, is obscure, not least because of the rare occasions when payments are mentioned, the individual terms do not appear to be used in any precisely consistent fashion” (S. C. TODD [1993: 368]). Siguiendo a MACDOWELL (2010), es posible concluir que solamente pagaban

Otro pasaje de la obra, también relevante para analizar el procedimiento judicial, vuelve a reflejar la litigiosidad generalizada que tanto teme el protagonista. Así, entre las primeras angustias de Estrepsiades, se señala: “me muerde desde las mantas un demarco”, δάκνει μέ τις δήμαρχος ἐκ τῶν στρωμάτων, v. 37). La referencia al demarco, que en Atenas era la autoridad oficial de cada demo ático, elegido por sorteo cada año,¹¹¹ debe llamarnos la atención por su extrañeza, dado que no tenemos testimonios más allá del que proporciona este texto cómico con respecto a sus actividades en la puesta en práctica de la resolución de controversias sobre préstamos de dinero.¹¹² Resulta suficiente entender, en el contexto dado, que la acción determinada por el verbo “morder” (*dákno*) traduce una imagen perniciosa de la justicia, especialmente si tenemos en cuenta la importancia de la función representada por los demarcos en Atenas y la habitual atribución del verbo –como hemos relevado– a comportamientos ligados a la implementación práctica de una “judicialización” exagerada.

La pregunta que cabría hacerse, para dejar al descubierto la construcción ideológico-discursiva de los acreedores en palabras de Estrepsiades, se relaciona con la naturaleza de lo que, según este último, debía ser devuelto a los acreedores para evitar ser denunciado ante los jueces locales. Los distintos pasajes nos mencionan que, lógicamente, se pretendía que el deudor reintegrara en principio la suma total

estas tasas los acusadores, dado que de haber tenido que pagarlas también los deudores seguramente Estrepsiades hubiese manifestado su disconformidad con una queja; Poll. 8.38 parece ser el único testimonio que afirma que también el acusado estaba obligado a abonarlas.

111 MACDOWELL (1978: 69). Acerca de esta magistratura y sus importantes roles cívico-religiosos, cf. GEORGOUDI (2007). Debe tenerse en cuenta, por cierto, que el hecho de que los demarcos contaran con ciertas atribuciones en la implementación de decisiones judiciales no quiere decir necesariamente que fueran responsables de emitir esas decisiones; esto explicaría que fuesen ellos los encargados de llevar adelante los procedimientos de confiscación, teniendo en cuenta que debían conocer mejor la situación de los habitantes del demo, incluyendo la ubicación de sus bienes. Sabemos que, en tiempos aristotélicos al menos, la solución de controversias vinculadas con préstamos de dinero era llevada a cabo por uno de los cinco *eisagogeis* (cf. [Arist.] *Ath. Pol.* 52.2), lo cual había sido una creación institucional reciente.

112 En efecto, la referencia al demo, que puede vincularse con las palabras del primer acreedor que alegaba ser compañero de demo (*demótes*) de Estrepsiades y Fidípides (v. 1219), podría indicar que los asuntos crediticios eran resueltos por los jueces locales, bajo la presidencia del demarco. Con respecto a este último, las fuentes sólo mencionan su activa intervención en los casos de confiscación de propiedad, donde el oficial estaba encargado de fijar una lista (*apographé*) con los bienes del acusado para que fueran luego adjudicados a la *pólis* y llevados a la venta. (Cf. MACDOWELL [1978: 256]). Esta actividad de los demarcos, por cierto, nos permite reflexionar sobre aquello que efectivamente estaba en juego en los casos de deudas y sobre la posibilidad concreta de que los bienes del deudor pudiesen ser tomados jurídicamente como garantía por parte de los acreedores.

de dinero prestada (vv. 1266, 1278, etc.). Sin embargo, el protagonista –recuperando nuevamente un saber jurídico consistente con su personalidad dramática– insiste en que los préstamos tienen todos, en principio, una base mensual (“puesto que el dinero se presta mes a mes”, *ὅτι κατὰ μῆνα τὰ γύριον δανείζεται*, v. 756). Desde las primeras líneas del drama se encarga de hacer las cuentas para actualizar a la fecha el contenido de la deuda más allá de ese monto originalmente prometido (vv. 18–20):

ἄπτε παῖ λύχρον,
κακφερε τὸ γραμματεῖον, ἵν' ἀναγνῶ λαβῶν
ὁπόσοις ὀφείλω καὶ λογίσωμαι τοὺς τόκους.

Muchacho, toma una lámpara y tráeme el libro de cuentas, para que después de tomarlo sepa a cuántos debo y calcule los intereses.

La cita parece dejar bien en claro que para Estrepsíades no sólo corresponde devolver el monto concedido en mutuo, sino que corresponde sumarle a eso los intereses. De hecho, como ya afirmamos, estos intereses (*tókoι*) deben pagarse mensualmente, lo que justifica la mencionada treta de Estrepsíades de encontrar como solución el encierro mágico de la luna (vv. 754–755). ¿Supone esto una puesta en escena concreta de una situación verosímil o solamente una exageración en boca del personaje?

El interrogante de si, en realidad, el acreedor puede exigir el día del vencimiento la suma total de la deuda o debe limitarse, como mínimo, a aceptar el pago de los intereses acumulados hasta ese momento, parece quedar resuelto si seguimos las indicaciones del segundo acreedor en los vv. 1285–1286: “Pero si estás corto de dinero, páguenme los intereses” (*ἀλλ' εἰ ἴσπανίζεις, τὰ γύριον μοι τὸν τόκον / ἀπόδοτε†*).¹¹³

La posibilidad de que, a falta de la cancelación total de la deuda, el obligado pudiese abonar los intereses queda entonces consagrada en el gesto del acreedor y decodifica la lectura diferente que postulan los dos agentes involucrados en la relación jurídica comercial. Resulta evidente que los acreedores no son como Estrepsíades los describe. Es claro –aunque no sepamos a la luz del pasaje si la existencia del *tókos* se deriva de la celebración de un acuerdo adicional o si se presume en todo préstamo–¹¹⁴ que el dinero

113 Es llamativo que el segundo acreedor mencione los intereses, mientras que el primero no. De hecho, el segundo acreedor utiliza el verbo *δανείζεται*, que implica de por sí el préstamo a interés.

114 Algunos préstamos (como los de *éranos*) no tenían intereses estipulados, aunque MILLETT (1991) sostiene la hipótesis de que la mayoría de ellos tenían. No obstante, contrariamente a sus opiniones, no hay testimonios claros que nos permitan generalizar al respecto y concluir que todo préstamo “amistoso” carecía de intereses mientras que en los comerciales éstos solían ser pactados. Puede ser cierto que, cuando se trataba de operaciones “profesionales”, ellas iban acompañadas de *tókoι* fijados, y también podríamos pensar que, generalmente, estos intereses debían ser impuestos

prestado genera intereses y que éstos se acrecientan mensualmente,¹¹⁵ pero no parece haber coincidencia entre las partes respecto del contenido de su exigibilidad. En este sentido, Estrepsíades señala con inquietud que los intereses corren (οἱ γὰρ τόκοι χωροῦσιν, v. 17) y, cuando le pregunta al acreedor qué son los *tókoι*, la respuesta que recibe da cuenta de cómo su crecimiento resulta permanente en el tiempo (vv. 1287–1289):

τί δ' ἄλλο γ' ἢ κατὰ μῆνα καὶ καθ' ἡμέραν
πλέον πλέον τὰργύριον ἀεὶ γίγνεται
ὑπορρέοντος τοῦ χρόνου;

¿Y qué otra cosa más que cada mes y cada día la plata siempre se vuelve más y más por el tiempo que fluye?

Podríamos aventurar que la imagen de los acreedores que fomenta la obra deja traducir una visión realista y comprensiva de quienes se ven forzados a reclamar lo que les pertenece.¹¹⁶ Es cierto que los atenienses debían tildar a los prestamistas que pedían los intereses en términos negativos,¹¹⁷ pero a la vez es también cierto que Estrepsíades –al pretender recurrir a los sofistas para aprender a evitar pagar lo debido– no

por la parte más fuerte del acuerdo contractual. Pero ello no autoriza a pensar –por un razonamiento contrario– que los préstamos “familiares” no implicaban intereses; quizás cuando éstos se estipulaban (como es el caso en *Nubes*) es factible imaginar que el monto, lejos de ser establecido unilateralmente, se acordaba por acuerdo, con una participación más equilibrada de ambas partes en términos de negociación.

115 El término griego pareciera indicar, a partir de su raíz (*tíkto*, “parir”), que los intereses “nacen” directamente del dinero prestado. En realidad, la utilización del término *tókos* para referirse a ellos no tiene que ver con un surgimiento necesario a partir del dinero mismo, sino a sus orígenes históricos: se trata de un vocablo que, en la antigüedad griega, se aplicaba a los rebaños, porque precisamente –en esa sociedad pastoril– los primeros préstamos se dieron entre campesinos con las crías de sus animales (MILLETT [1991: 45]). Quienes apoyan la idea de que en Atenas los intereses eran vistos como algo natural mencionan el célebre pasaje de Aristóteles (en *Pol.* 1258b6–10): en su interpretación dentro de este contexto, el filósofo sostenía que el interés crece solo, como señala el propio término que se usa para describirlo, de la misma manera que las crías nacen de sus padres.

116 Destaquemos que este no es un caso único en la comedia aristofánica, si tenemos en cuenta que, con rasgos diferenciados, no era inusual que aparecieran en escena personajes que resultaban víctimas de las acciones negativas del héroe cómico; es, por ejemplo, lo que ocurre con el hombre decente que es objeto de la violencia de Filocleón en *Avispas* a partir del v. 1418, escena estudiada en el Capítulo V.

117 Cf. Arist. *Pol.* 1258b, donde afirma que las acciones de estos individuos, que no son naturales sino que pretenden obtener beneficios a costa de los otros, eran “reprochables con justicia” (ψεγομένης δικαίως).

debía ser un personaje muy simpático a la vista de los espectadores.¹¹⁸ En el caso de los dos acreedores de la obra, el ofrecimiento de recibir al menos los intereses si el deudor no tiene dinero suficiente, o la imperiosa necesidad de contar con ese monto de vuelta para reponerse de una enfermedad, por ejemplo, constituyen planteos lastimosos capaces de provocar en el auditorio del teatro un efecto, en cierto modo, de positiva compasión. Al presentar al público un protagonista como Estrepsíades, obsesionado por el acoso forense, la antítesis que propone *Nubes* se funda en su contraposición con los dos personajes secundarios inexpertos que optan por dejar de lado las cuestiones técnicas de la solicitud monetaria para proponer una solución de común acuerdo a la problemática originada por la falta de reintegro.

A los efectos concretos de la trama cómica, Estrepsíades se esfuerza por describir en todo momento a ambos acreedores en términos rotundamente negativos. Así, por ejemplo, el anciano tergiversa la realidad para indicar que los prestamistas, injustamente, no aceptan las “ofertas” que él alega estar en condiciones de presentarles (vv. 1137–1141):

κάμοῦ μέτριά τε καὶ δίκαι' αἰτουμένου,
 “ὦ δαιμόνιε, τὸ μὲν τι νυνὶ μὴ λάβῃς,
 τὸ δ' ἀναβαλοῦ μοι, τὸ δ' ἄφες”, οὐ φασὶν ποτε
 οὕτως ἀπολήψεσθ', ἀλλὰ λοιδοροῦσί με
 ὥς ἄδικός εἰμι, καὶ δικάσεσθαι φασί μοι.

Y después de preguntarle yo mesurada y justamente, “Estimado, no tomes ahora esto, esto postérgamelo, y esto otro condónalo”, dicen que nunca recibirán ese pago, y más bien me injurian de que soy injusto y dicen que me van a llevar a juicio.

De acuerdo con este discurso, y a partir de un juego léxico, Estrepsíades se coloca del lado de la justicia (δίκαι'), frente a la actitud injusta e intolerante de quienes pretenden, supuestamente sin fundamento, iniciarle una acción judicial (δικάσεσθαι). La antítesis queda construida desde los versos mismos, cuando el protagonista se coloca mentalmente del lado de los prestamistas para revertir las acusaciones y mostrar cómo –ante los otros– él es descripto como injusto (ὥς ἄδικός εἰμι). El anciano se dirige a ambos como si se tratasen de “usureros” que mediante un ataque injustificado (“injurian”, λοιδοροῦσί)¹¹⁹ promueven el cobro de intereses de los propios intereses

118 AMBROSINO (1986–1987: 118) sostiene que los atenienses sentían un natural rechazo por los deudores que no cumplían con el deber de devolver lo prestado, porque esa actitud era capaz de poner en peligro el principio de *reciprocidad* social propio de la *isonomía*.

119 Sobre los diversos valores de la *loidoría* como estrategia de ataque en el *corpus* aristofánico, consultar SAETTA COTTONE (2005) y CHRONOPOULOS (2017: 35–53).

generados: “Lloren, usureros, ustedes, el capital y los intereses de los intereses” (ἰώ, κλάετ’ ὦ βολοστάται / αὐτοί τε καὶ τὰρχαῖα καὶ τόκοι τόκων, vv. 1155–1156).

No parece haber dudas hoy de que el anatocismo (ἀνατοκισμός), o “intereses de los intereses”, frecuentemente mencionado en los testimonios epigráficos, estaba permitido bajo la normativa ateniense del período clásico,¹²⁰ y su imposición se había vuelto entonces una realidad tan extendida que de hecho fue preciso referirse con un término especial, *euthytokía*, a los intereses simples o directamente producidos por el dinero principal.¹²¹ Sin embargo, legalidad no implica buena fe y, tal como se plantea en *Nubes*, el anatocismo suele estar vinculado con la práctica criticable de los *obolostátai* (es decir, de los pequeños prestamistas a corto plazo)¹²² y, por lo tanto, se ve connotado peyorativamente a pesar de no encontrarse prohibido. De forma idéntica, el término *arkhaía* que aparece en el v. 1156 y que sirve para indicar el capital –otra expresión técnica del derecho ático para referirse al dinero de base o al monto originario–,¹²³ también se incorpora en esta crítica del protagonista como un concepto vinculado de cerca con la usura y, por lo tanto, despreciado como un indicador de avaricia.

Una deuda entonces puede suponer la necesidad de devolver, además del dinero obtenido en préstamo, los intereses y los intereses que de éstos últimos puedan ser devengados. Pero esto no es lo que los acreedores están dispuestos a requerir, sino lo que Estrepsiades mismo elabora ideológicamente para caracterizar de modo grotesco a sus “enemigos”. Hasta tal punto actúa de mala fe el deudor anciano que, como última posibilidad, imagina en algún punto que los acreedores –desmesurados e intolerantes – le exigirán sus propios bienes a cambio de los montos impagos. En efecto, cuando Estrepsiades increpa a su hijo dando cuenta de su delicada situación judicial, compara juicios que ya tuvieron lugar en su contra con la imagen de los nuevos acreedores quienes, según él, están dispuestos a arruinarlo (vv. 33–35):

ἀλλ’ ὦ μέλ’ ἐξηλικας ἐμέ γ’ ἐκ τῶν ἐμῶν,
ὅτε καὶ δίκας ὠφληκα χᾶτεροι τόκου
ἐνεχυράσεσθαί φασιν.

120 Cf. CAILLEMER (1892a): “Tout débiteur, qui ne payait pas les intérêts à l’époque de leur échéance, était même (...) habituellement tenu de payer les intérêts de ses intérêts”. A partir, precisamente, de este origen griego, el anatocismo se generalizó jurídicamente en el mundo romano (PIKULSA [1998])

121 LIDDELL & SCOTT (1996: 716), s.v. εὐθυτοκία.

122 MILLETT (1991: 182–183).

123 Así, por ejemplo, en D. 34.26.

Pero, estimado, a mí me desenrollaste de mi dinero, porque perdí juicios, y otros dicen que tomarán garantías sobre los intereses.¹²⁴

En el mismo sentido, más adelante el protagonista se aparta del tiempo futuro para describir el presente de su situación, donde aparece llamativamente el mismo verbo (vv. 240–241): “Soy tomado y arrastrado por los intereses y los acreedores malhumorados, y toman garantías sobre mis bienes” (ὕπὸ γὰρ τόκων χρηστών τε δυσκολωτάτων / ἄγομαι, φέρομαι, τὰ χρήματ’ ἐνεχυράζομαι). Lo que en la primera cita se describe tan sólo en términos de temor y permanece en la dimensión de meras amenazas verbales (“dicen”, φασιν)¹²⁵ que no tienen entidad real, aquí se transforma en la referencia a una situación actual de ataque en justicia. De acuerdo con A. R. W. HARRISON (1971: 244–7), la *enekhyrasía* de la que habla el pasaje con el verbo ἐνεχυράζομαι remite en Atenas tanto a la garantía frente a un dinero prestado como a la obtención de los bienes del deudor ocasionada como resultado de una sentencia judicial. En este sentido, pareciera que mientras los vv. 34–35 pueden estar refiriéndose a la posible obtención de objetos de propiedad de Estrepsíades por parte de prestamistas si llegaran a ganar los juicios en su contra, el segundo caso –con el verbo en presente en el v. 241 *in fine*– nos indicaría que se trata de una posible constitución de garantías para asegurarse el cobro. Sea cual fuere la interpretación que se le dé a estos dos supuestos, lo cierto es que en boca de Estrepsíades se menciona la posibilidad extrema (y poco probable, considerando la caracterización aristofánica de los acreedores) de que su propiedad termine en manos de usureros desalmados en caso del incumplimiento de la obligación de devolver el dinero.

En otras palabras, Estrepsíades parece tildar a sus adversarios (mediante un superlativo) de crueles y extremadamente insensibles.¹²⁶ El retrato construido desde lo negativo se ve complementado por la calificación que se hace de las actividades de los acreedores en los vv. 1290–1295:

Στ. ... τὴν θάλατταν ἔσθ’ ὅτι πλείονα
νυνὶ νομίζεις ἢ πρὸ τοῦ;

124 El valor resultativo propio del tiempo perfecto de los versos muestran que, habiendo ocurrido en el pasado, todavía los efectos de aquellos procesos subsisten en la mentalidad de Estrepsíades.

125 Cf. 1141, donde aparece el mismo verbo de decir (*phemi*) también en tercera persona del plural; no parece injustificado concluir que existe en estos pasajes una verdadera construcción discursiva de los acreedores que refleja un supuesto *lógos* de los propios prestamistas (inventado por Estrepsíades) que autorizan una réplica defensiva.

126 El término *khrestes* para designar a los acreedores, derivado del verbo *kikhremi*, es utilizado por [Phoc.] 83, Lys. 32.29, Lycurg. 22; cf. LIDDELL & SCOTT (1996: 2006).

Χρ. μὰ Δί', ἀλλ' ἴσην.
οὐ γὰρ δίκαιον πλείον' εἶναι.
Στ. κᾶτα πῶς
αὕτη μὲν, ὦ κακόδαιμον, οὐδὲν γίγνεται
ἐπιρρεόντων τῶν ποταμῶν πλείων, σὺ δὲ
ζητεῖς ποιῆσαι τὰργύριον πλείον τὸ σόν;

Est:– ...¿Y consideras que el mar es más grande ahora que antes?; Acr:– Por Zeus, no, sino que es igual. No sería justo que fuese más grande; Est:–Y en ese caso, miserable, siendo que el mar no crece en nada aunque ríos mayores fluyan en él, ¿estás buscando hacer más grande mi plata?

A través de la comparación del dinero con el mar, en la que repercuten tintes sofisticos claros, Estrepsíades logra esbozar su posición con relación a la exigibilidad de los intereses. Cuando el segundo acreedor sostiene que sería contrario a la justicia natural o a las leyes de la física (“no sería justo”, οὐ ... δίκαιον) pensar que el mar crece indefinidamente, el protagonista logra invertir la argumentación para señalar que, del mismo modo, los intereses deben ser vistos como contrarios a la naturaleza.¹²⁷ El efecto cómico es indudable y se consolida sobre el humorismo de una argumentación patentemente falaz:¹²⁸ a partir de la comparación de un concepto jurídico –como los intereses– con otro natural –los ríos, en este caso–, se termina considerando como antinatural el reclamar una actualización monetaria por el dinero debido.¹²⁹

Como consecuencia de todas estas intervenciones discursivas, el anciano Estrepsíades se victimiza y logra calificar a quienes buscan cobrar sus créditos como avaros y codiciosos, a pesar de que ellos mismos manifiestan una seria preocupación por cobrar lo debido por medios pacíficos y se ven obligados en los dos casos a justificar ante la audiencia la necesidad de llegar al recurso de las medidas judiciales, que consideran algo excepcional. No es ingenuo que Aristófanes se focalice en una simpleza cívica y en una suerte de medida judicial al caracterizar a los prestamistas: ello contribuye, desde la creación literaria, al establecimiento textual de una polaridad expresa (entre litigiosidad y apatía política) que opone a los sujetos del drama. Así, mientras uno de los acreedores hasta se conformaría con recibir tan sólo el pago de los intereses, y no

127 El adjetivo *dikaio*s, que en general apunta en la obra a aquello que es “jurídicamente” justo, en este pasaje se aplique a un fenómeno natural. Vinculado con los orígenes semánticos de *dike*, este uso nos coloca de lleno en el mundo sofisticado del juego planteado entre derecho natural y positivo.

128 Falaz, sí, pero argumento convincente para Aristóteles, si tenemos en cuenta el pasaje de *Pol.* 1258b2–8 en el que se afirma que el dinero no debe ser usado como fuente de ingreso sino como medio de intercambio.

129 SOMMERSTEIN (1991³: 223, n. 1294–5) reconoce en este pasaje “the earliest known attempt to prove that usury is contrary to nature”.

el total de la suma, el padre de Fidípides incluye en su discurso todo lo que imagina como posible, legalmente, que ellos le reclamen de mala fe: los intereses compuestos y las garantías sobre el monto en cuestión devienen ejemplos concretos de este perfil mordaz creado por la fantasía del protagonista.

Estrepsíades, pues, termina siendo mucho más litigioso que sus propios acreedores, algo que ya había demostrado cuando supo decodificar y examinar todo en términos jurídicos frente a las palabras de Sócrates en el Pensadero. Cuando el filósofo le preguntó, pues, qué haría él en caso de ser golpeado, la respuesta del protagonista no se hizo esperar (vv. 494–496), dejando traslucir su “pasión” forense:

τύπτομαι,
κάπειτ' ἐπισχὼν ὀλίγον ἐπιμαρτύρομαι·
εἴτ' αὐθις ἀκαρῇ διαλιπὼν δικάζομαι.

Lo golpeo, y después de esperar un rato llamo a testigos; y después de otro rato, lo llevo a juicio.

La frecuencia del léxico propio de los tribunales (“llamo a testigos”, ἐπιμαρτύρομαι; “llevo a juicio”, δικάζομαι), aquí y a lo largo de la obra, da cuenta de un Estrepsíades contrapuesto a las actitudes que presentan sus acreedores. Frente a la pasividad judicial de ambos, el protagonista plantea una sucesión enérgica de acciones que pasa velozmente y sin solución de continuidad de una violencia privada a la instancia judicial.

Tan sólo hacia el final, Estrepsíades retomará una visión conservadora, capaz de oponerse al relativismo. Su hijo, Sócrates y el discurso débil se unen todos en la necesidad de recibir un castigo (vv. 1448–1451):¹³⁰

οὐδέν σε κωλύσει σεαυτὸν ἐμβαλεῖν
εἰς τὸ βάραθρον μετὰ Σωκράτους
καὶ τὸν λόγον τὸν ἥττω;

¿Nada impedirá que te arrojes a tí mismo al precipicio, junto con Sócrates y el Argumento Inferior?

No hay duda de que el público debía experimentar una sensación extraña de sim-

130 A pesar de esta revelación, no podemos decir que en la obra triunfa el discurso más justo del Argumento Superior. De hecho, el joven Fidípides en ningún momento recibe una sanción (Ch. SEGAL [1996: 164]); el conservadurismo aristofánico, una vez más, lleva a que la comedia termine en forma invertida, de modo de crear en el auditorio una verdadera conciencia acerca del ridículo final.

patía y, al mismo tiempo, de rechazo por el viejo personaje.¹³¹ En efecto, y aunque las figuras de los deudores debían de despertar en la sociedad ateniense una gran repulsión, lo cierto es que –mediante el cambio que supone el final de la obra– Aristófanes ubica en Estrepsíades un arrepentimiento deseado y materializa en él los deseos compartidos de luchar contra los efectos más perniciosos de la influencia sofística del Pensadero, que el protagonista incluso sufrió en carne propia.

Las alianzas y oposiciones entre los personajes del drama son reveladoras de esta naturaleza ambigua. El propio coro, que durante la obra acompañó las opiniones de Estrepsíades, lo abandona hacia el final, mostrando con crudeza que tiene un castigo merecido por ser el verdadero culpable (*aitios*) de los hechos: “Tú mismo eres el culpable de estas cosas, por cierto, ya que te volcaste hacia asuntos sucios” (αὐτὸς μὲν οὖν σαυτῷ σὺ τούτων αἴτιος, / στρέψας σεαυτὸν εἰς πονηρὰ πράγματα, vv. 1454–1455). Pero no sólo son los integrantes del coro quienes atribuyen culpabilidad al protagonista, aquí y en otros pasajes significativos.¹³² La culpa por haber mandado a Fidípides al Pensadero ya había sido asumida por él mismo, al señalar ante su hijo que habría sido mejor dejarlo con las carreras de caballos antes que llevarlo hacia el aprendizaje sofístico (vv. 1406–1407): “Vuelve entonces a tus caballos, por Zeus, que es mejor para mí criar una cuadriga de caballos que ser triturado a golpes” (ἵππευε τοίνυν νῆ Δί’, ὥς ἔμοιγε κρείττον ἐστὶν / ἵππων τρέφειν τέθριππον ἢ τυπτόμενον ἐπιτριβῆναι). Trágicamente, y casi siguiendo la estructura formal y de contenido de las moralejas esópicas, Estrepsíades llega a reconocer explícitamente ante los espectadores que su sufrimiento actual es justo (*dikaia*), puesto que no debió haberse negado a devolver el dinero prestado (vv. 1462–1464): “¡Ay de mí, Nubes! Es malo pero justo, porque no debía yo defraudar con el dinero que había pedido prestado” (ὦ μοι, πονηρὰ γ’, ὦ Νεφέλαι, δίκαια δέ· / οὐ γάρ με χρῆν τὰ χρήμαθ’ ἀδανεισάμην / ἀποστερεῖν).

131 “Pero en *Nubes* (...) las simpatías del público, entonces, podrían restringirse, con respecto a Strepesíades, a la injusticia de su endeudamiento opresivo, del cual no es responsable, o a las penurias que le ha ocasionado un matrimonio descompensado, o al conflicto generacional que lo enfrenta con su hijo, del cual el público podría tener experiencia. Difícil no ver de antemano condenados al fracaso su proyecto de aprendizaje de las armas de la retórica y sus ideales intelectualistas, inscriptos como están en una comedia que se propone, ni más ni menos, echar luz sobre el devastador efecto de la sofística en el seno de la sociedad ateniense. El objetivo de la pieza, por no decir del autor, colisiona con los ideales del héroe de la comedia, un caso este excepcional sin duda, y el espectador es exigido a experimentar una incómoda situación de ambigüedad para con el personaje, entre la comprensión y el rechazo” (CAVALLERO, FRENKEL, FERNÁNDEZ, COSCOLLA & BUZÓN [2008: 24–5]).

132 Nos referimos a los vv. 1345, 1397 y 1494, en los cuales mediante la expresión coloquial σὸν ἔργον se pretende mostrar que la responsabilidad recae en el protagonista. Sobre un análisis de estas alusiones y de su importancia en el final de la obra, ver CAVALLERO (2007b).

Sin embargo, el derecho no es dejado de lado por el protagonista, quien reconociendo sus errores le pregunta a Hermes –utilizando un claro léxico judicial– si corresponde llevar a juicio a Sócrates y sus discípulos mediante la introducción de una acción pública (*graphé*) (vv. 1481–1482): “Conviértete en mi consejero acerca de si les inicio una acción pública o lo que te parezca” (καί μοι γενοῦ ξύμβουλος, εἴτ’ αὐτοὺς γραφήν / διωκάθω γραψάμενος, εἴθ’ ὅ τι σοι δοκεῖ). La sofística y el recurso al plano forense, rechazados a lo largo de la obra, parecen a punto de triunfar finalmente sobre el escenario. Pero *Nubes* es, en definitiva, una pieza particular y en su protagonista, escuchando a la divinidad,¹³³ surge la idea de no recurrir a los tribunales sino más bien de quemar la casa de los charlatanes (vv. 1483–1485):

ὀρθῶς παραινεῖς οὐκ ἔῶν δικορραφεῖν,
ἀλλ’ ὥς τάχιστ’ ἐμπιπράναι τὴν οἰκίαν
τῶν ἀδολεσχῶν.

Me aconsejas correctamente no hilvanar juicios, sino que incendie lo antes posible la casa de los charlatanes.

El incendio del Pensadero ha llevado a distintas interpretaciones con relación al final de la obra. ¿Cómo interpretar los últimos versos de la comedia en términos jurídicos? ¿Estamos frente a un caso, entonces, de “justicia poética”, como señala RECKFORD (1976: 103)?¹³⁴ ¿Se trata de un éxito rotundo del personaje, que en definitiva, no se ve obligado judicialmente en la obra a devolver la plata¹³⁵ y logra destruir los cimientos de la sofística y de la enseñanza de la litigiosidad extrema? ¿O se trata de un fracaso que solamente genera lástima en el público, puesto que lejos de su ambicioso plan Estrepsiades se ve forzado a renunciar a las estrategias contemporáneas del derecho para recurrir a una primitiva venganza por la fuerza bruta?

Partidarios de que la comedia terminaba o bien con la muerte de Sócrates¹³⁶ o bien

133 Nadie mejor que Hermes, un dios engañoso, pícaro y versátil, figura recurrente en el género, para darle respuesta y reencauzar a un protagonista que durante toda la comedia se mantuvo lejos de un típico perfil de héroe cómico; cf. FERNÁNDEZ (2005–2006: 33, n. 4).

134 Sobre esta expresión aplicada a la comediografía aristofánica, puede consultarse también M. DAVIES (1990) y COSCOLLA (2002: 210–212). REVERMANN (2006: 232) considera que Aristófanes hace a Estrepsiades recurrir aquí no al castigo institucionalizado sino a la justicia popular, en un gesto que tiene resonancias paratrágicas en lo que hace a su sentido de autoreconocimiento y venganza.

135 R. K. FISHER (1984: 212).

136 KOPFF (1977).

con la huida del filósofo y sus seguidores,¹³⁷ los críticos han tratado de explicar el fin de la comedia –de por sí una obra contradictoria– como un cierre anti-cómico.¹³⁸ Sin embargo, el rechazo final de las enseñanzas de la sofística, que se materializa en un incendio festivo, reconcilia al protagonista con sus palabras previas, en las que reconocía su responsabilidad, e instaura el júbilo y el contento.¹³⁹ Apartada ahora de las chicanerías judiciales y de quienes las enseñaban, la atmósfera cómica reinstala un universo en el que ya no subsisten los peligros de un derecho manipulado retóricamente por unos pocos contra muchos.

6. Recapitulación

Tal como ocurre con el resto de las comedias estudiadas, el objetivo de *Nubes* es provocar risa entre el auditorio.¹⁴⁰ Sin embargo, no podemos negar en un plano más serio cierta intencionalidad didáctica expresada a través de la hipérbole o de la burla. A Aristófanes le interesó retratar a los sofistas en sus obras, y esta pieza es la prueba más evidente de ello.¹⁴¹ Así, y como mecanismo cómico, el círculo de aprendizaje sofístico que atraviesa el drama en múltiples sentidos se cierra incluyendo a todos en una serie compleja de argumentos retóricos, vinculados con cuestiones de la naturaleza o del derecho, que suponen preocupaciones constantes entre los filósofos de la época.

Luego de un primer contacto Sócrates-Estrepsíades, en el que el primero parece más imbuido en inquietudes físicas y el segundo en el apremio de dar solución a sus conflictos legales, Estrepsíades ilustra a su hijo sobre las ventajas de la nueva educación. Tras ser convencido y estudiar entre los sofistas, Fidípides saldrá del Pensadero como un litigante experto, capaz de defender posiciones antitéticas y de justificar posiciones contrarias al derecho positivo vigente fundado en una hermenéutica jurídica personal, como sucede con la ley sobre el pago de deudas e intereses o, poco después, con la ley contra el maltrato a los padres. Si bien en un principio Estrepsíades aprende

137 HARVEY (1981), M. DAVIES (1990), CAVALLERO (2007b).

138 MACDOWELL (1995: 136), AMBROSINO (1986–1987: 7). HUBBARD (1991: 212) señala que “by burning down the Phrontisterion, Strepsiades does not reestablish *nomos* and order, as he thinks, only again violates it”.

139 Coincidimos, en este punto, con las conclusiones a las que arriba FERNÁNDEZ (2005–2006: 36–37).

140 R. K. FISHER (1984). Sobre los resortes cómicos para lograr este fin, DELAUNOIS (1986).

141 CAREY (2000b: 430); sin embargo, otros autores contemporáneos también hicieron referencia en sus comedias –aunque en menor medida, posiblemente– a la sofística, al menos a partir de lo que nos sugieren algunos fragmentos conservados de Amipsias (con su *Kónnos*), Éupolis (*Kólakes*), Platón el Cómico (*Sophistai*) o Cratino (*Panóptai*).

de su hijo para discutir con sus acreedores, poco después rechazará ese aprendizaje: siguiendo una misma lógica, inicia su oposición en el preciso momento en que las consecuencias de la *interpretatio legis* se le vuelven en contra y se ve azotado por su hijo. Como clausura de estas argumentaciones, se resume el planteo en la figura de Sócrates, en quien se radica finalmente la autoridad didáctica.

En un sistema de idas y vueltas, la comedia se estructura en la interpretación de las leyes a través del juego léxico y de razonamientos falaces y faltos de ética. Advertimos en el discurso de los personajes una serie de prácticas engañosas y una verdadera manipulación legal, con sus múltiples efectos dentro y fuera del escenario. La textura abierta de las leyes, tal como la definimos al comienzo de este capítulo, se ve explotada en la obra hasta el límite: no sólo abre el juego a argumentos forzados, sino que también llega a autorizar lecturas exageradas o impropias y comprensiones criticables.

Mientras se potencia esta hermenéutica extrema y se vuelve difusa su razonabilidad, surge en la obra una permanente modificación de alianzas y oposiciones entre los personajes, que Aristófanes se encarga de justificar en la naturaleza del relativismo sofístico y que educan al público de Atenas en dos sentidos: por un lado, y en un plano directo y lineal, las citas muestran cómo evitar ser llevado a la justicia y cómo burlarse de las leyes vigentes; por el otro, en términos indirectos (y he aquí el poder didáctico) se descubren sobre la escena los inconvenientes, los peligros y las incongruencias que pueden surgir cuando se manipula indiscriminadamente el contenido y cuando se distorsionan los mecanismos interpretativos de las leyes vigentes.

Por lo demás, el hecho de que *Nubes* se convierta argumentalmente en un espacio extra-jurídico privilegiado para discutir la exigibilidad legal del crédito debe ser complementado con una reflexión más sutil vinculada con el uso de la práctica litigiosa que propone la ficción teatral. Las menciones al derecho caracterizan, en términos de contraste, a cada uno de los personajes que recorren la escena. Estrepsíades califica a sus acreedores –en apariencia ciudadanos de buena fe que, con realista cautela, buscan llegar a un acuerdo antes de iniciar un juicio– como prestamistas litigiosos y profesionalizados. Esta doble caracterización, que genera risa, va acompañada de un rica descripción tanto de los mecanismos disponibles menos escandalosos para solicitar la devolución de un dinero cuanto del caso más exagerado de quienes buscan obtener ganancias y destruir al deudor exigiendo el máximo de los intereses y asegurando el cobro a costa incluso de la confiscación de los bienes ajenos.

El reconocimiento final de la culpabilidad de Estrepsíades¹⁴² y la actitud heroica

142 En efecto, él ha sido responsable, con sus actitudes, de llevar a los dos acreedores a una situación tal en la que el litigio se convierte en la única vía posible. El acuerdo tácito del cobro pacífico de las deudas ha sido violado por Estrepsíades.

última de reconciliarse con el público eliminando el mundo de corrupción e impiedad representado por el Pensadero –y no llevando a los sofistas a juicio, lo que hubiese implicado hacer uso de las mismas chicanas judiciales que ellos enseñaban– hacen concluir alegremente la obra.¹⁴³ La lección es aprendida por todos, y la relación entre pleitos y sofística queda consolidada; en esta segunda versión de *Nubes* Aristófanes consagra una poética particular de la justicia en la que se rechaza plenamente el mal uso de la litigiosidad promovido por la academia socrática.

En gran medida –dentro de una obra signada por cuantiosas características paratrágicas y por permanentes alusiones al ordenamiento jurídico– la crítica aristofánica encuentra en el manejo de las referencias jurídicas, con este final particular en que los discípulos de Sócrates son derrotados y el derecho es dejado de lado, un interesante y eficaz recurso de comicidad.

143 Sin embargo, podría sostenerse que el final no es distendido, por cuanto *Estrepsíades* termina peor que antes y la venganza violenta contra Sócrates es poco consuelo; quizás la celebración ya tuvo lugar en la pieza y su resultado ha sido desastroso.

CAPÍTULO VIII

Proyectar el derecho: la poética cómica de la justicia en *Aves*

1. Introducción

Representada en el año 414 durante las festividades de las Grandes Dionisias, la comedia *Aves* nos enfrenta claramente a la problemática de la imposición del derecho en un universo paralelo al de Atenas, en donde interactúan atenienses e inmortales, bárbaros y héroes, personajes masculinos y femeninos. La obra ha motivado numerosas interpretaciones a lo largo de la historia: desde la lectura de las claves alegórico-políticas¹ hasta el reconocimiento de una construcción utópico-fantástica² –atravesando casi todos los matices intermedios– los planteos han sido cuantiosos.³ Ninguno de ellos, sin embargo, se ha focalizado exclusivamente en el aspecto jurídico⁴ y, en este punto, nuestro estudio viene a cubrir esta ausencia.

El argumento nos presenta a dos ancianos, uno llamado Pisetero⁵ y el otro

1 Nos referimos esencialmente al trabajo fundamental de SÜVERN (1835) acerca de las alusiones a la expedición llevada a cabo a Sicilia en verano del 415, seguido de cerca en ese punto por VAN LOOY (1978), KATZ (1976) y KONSTAN (1990: 186–188), KLIACHKO (1956) y por VICKERS (1989), (1995), (1997) y (2015). DUNBAR (1995: 3) reconoce en este sentido la existencia de dos alusiones indirectas pero claras, y una posible tercera: así, señala, por ejemplo, el v. 639 (en el que posiblemente se haga una alusión a la fuerte oposición de Nicias en los debates de la Asamblea), los vv. 145–147, donde implícitamente se menciona el arresto de Alcibiades en el año 415, y los vv. 163–164, que pueden estar aludiendo al ardid realizado por Nicias y Lámaco para establecer un campamento en Siracusa. A pesar de estas referencias, concluye que “...attempts to find in *Birds* any extensive allegorical comment on the expedition to Sicily are unconvincing”.

2 MAZON (1904b), CROISSET (1909), NORWOOD (1931: 241), GELZER (1960: 259), G. MURRAY (1933: 136), WHITMAN (1964: 169), DOVER (1972: 145), *inter alias/os*.

3 MACDOWELL (1995: 221–228) y KONSTAN (1997: 3–6) revisan estas distintas aproximaciones.

4 Con la excepción quizás de TURATO (1971–1972), quien sin embargo solamente se focaliza en el problema de las leyes no escritas a lo largo de la obra.

5 Recordemos que el nombre “Pisetero” toma por base el término *persuadir* en griego. Es por esta característica central del personaje a lo largo de la obra que nos inclinamos, entre las distintas posibilidades que brinda la transmisión textual de la obra, por esta versión del nombre siguiendo a BERGK. En este sentido, MARZULLO (1970: 182) sostiene que “Solo Πεισέταιρος sembra dunque poter esprimere il πείσαι τὸν ἑταῖρον, riconosciuta abilità del protagonista”. Otras/os autoras/es se inclinan por *lectiones* distintas. Así, CRAIK (1987: 27) considera que “Peisthetairos” es el nombre que

Evélpides,⁶ que –cansados de los excesivos litigios de Atenas– deciden partir en busca de un lugar libre de conflictos judiciales: los atenienses, explican, están fanatizados por los juicios. Los vv. 39–41, en un primer juego de paralelismos sintácticos, ponen en relación contrapuesta el mundo de las aves con el de los litigiosos ciudadanos:

οἱ μὲν γὰρ οὖν τέττιγες ἕνα μῆν' ἢ δύο
ἐπὶ τῶν κραδῶν ἄδουσ', Ἀθηναῖοι δ' ἀεὶ
ἐπὶ τῶν δικῶν ἄδουσι πάντα τὸν βίον.

Las cigarras ciertamente cantan uno o dos meses sobre las ramas de higuera, pero los atenienses cantan siempre sobre los juicios toda la vida.⁷

Recorrerán un largo camino hacia sus objetivos (τόνδε τὸν βᾶδον βαδίζομεν, v. 42) lo que los conduce a enfrentarse en su avanzada con aves, hombres, héroes y dioses. La oposición entre los deseos de los personajes y el derecho ático –tal como era aplicado en el marco de los tribunales de fines del siglo V– parece ser evidente a partir del inicio mismo de la pieza. El primer contacto con el mundo ideal de los pájaros, sumido en un utópico estado de naturaleza alejado de todo convencionalismo social, les aparece como propicio para favorecer el abandono del universo jurídico. De este modo, luego de que el protagonista, Pisetero, ideara la conveniencia de construir una ciudad en las nubes, en el diálogo con la Abubilla –rey de las aves– empezarán a alzarse los muros de la nueva *pólis* en un espacio intersticial alejado tanto de hombres como de dioses. Sin embargo, la oposición al derecho, que parece ser el fin primero, no tardará en ser puesta en crisis por la propia comedia.

Como nos proponemos examinar en este capítulo, a medida que progresa la co-

traen los manuscritos y que todo cambio es innecesario; del mismo modo lo hace VICKERS (1995: 345) porque “that is what Aristophanes wrote”. En cuanto a nuestra castellanización del nombre, nos parece apropiado mantener para la raíz una lógica semejante a la de la versión del nombre de “Pisistrato” (Πεισίστρατος), con quien algunos incluso identifican –por la alusión a la tiranía– a la figura de Pisetero (RECKFORD [1987: 333], por ejemplo).

6 Evélpides proviene esencialmente de εὖ, “bien”, y de ἐλπίς, “esperanza”, resultando así, desde la etimología, un personaje bien esperanzado. Ambos protagonistas manifiestan en sus nombres una descripción de sus estados y disposiciones de ánimo (GIL [1993: 34]).

7 BORTHWICK (1967: 248–249) explica que las ramas de higuera (τῶν κραδῶν) sugieren una alusión al hecho de que la excesiva litigiosidad de los atenienses era en general representada por los sicofantas (recordemos que el origen etimológico de los sicofantas subyace la idea de los higos –σῦκα–) y se defiende de ese modo, con sólidos argumentos, de quienes criticaban su posición sobre la base de que los sicofantas no estaban asociados a las *dikai* (que es el vocablo que aparece en el pasaje) sino a las *graphai*.

media el protagonista Pisetero terminará imponiendo su *lógos* y destronando a Zeus. La palabra y la ley, como sustentos del personaje, lo llevarán a relativizar la contraposición entre naturaleza y cultura y a consagrar la cultura ateniense en un mundo inicialmente utópico. Sin embargo, esa subversión⁸ de los valores tradicionales, materializada en la figura de un mortal/anti-héroe⁹ que amenaza y consigue desplazar a los dioses y que actúa con violencia ante sus pares, no puede menos que ser concebida por el espectador ateniense, *in abstracto*, como un accionar *injusto* según las convenciones tanto religiosas como legales.¹⁰ El triunfo final, entonces, representado por su matrimonio con Basíleia y la aceptación del mismo por parte de un público acostumbrado a los castigos de los imprudentes personajes en la tragedia, sólo son posibles en el marco ficcional de una comedia donde los valores convencionales, materializados en torno de las ideas antitéticas de la violencia y el derecho, se invierten desde el primer instante.¹¹

El derecho es incorporado, entonces, en el seno de una verdadera operación de institucionalización de la comunidad de las aves, y las referencias a las leyes y normas en los discursos de Pisetero desempeñan un papel persuasivo que se aparta empero de la objetividad jurídica para servir a los intereses individuales de quien las realiza.¹²

Analizaremos el derrotero del protagonista para entender la lógica subyacente dentro de la trama de *Aves*, que lleva a una doble tendencia: por un lado, el rechazo del derecho ateniense y, por el otro, la proyección de aquellas normas que se pretendían dejar de lado. Como veremos, este relativismo del derecho se pone en relación directa, pues, con la convencionalidad del lenguaje, y en esta actitud paradójica de Pisetero hallamos una serie de indicios sofísticos que subyacen a la obra en su conjunto.

8 SOMMERSTEIN (1987a: 3) utiliza este término para referirse al patrón que domina la obra desde el comienzo.

9 WHITMAN (1964).

10 Sobre este tema ver ZANNINI QUIRINI (1987) y, especialmente, la reseña del volumen realizada por SOMMERSTEIN (1989: 383-384).

11 Las personas imprudentes, inmorales o impías suelen recibir castigos en la comedia aristofánica y los héroes cómicos no están siempre exentos de tales sanciones, como vimos en el capítulo anterior con Estrepsiades. Pisetero, en ese sentido, no es el único protagonista imprudente e impío que triunfa al final de la obra. Tanto a Trigeo en *Paz* como Crémilo en *Plutos* les ocurre lo mismo: ambos desafían también a Zeus y, casi como Pisetero, Crémilo consigue derrocarlo (aunque en vez de reemplazarlo él mismo lo hace a favor de la Riqueza).

12 En efecto, notaremos que en el mundo de Pisetero, al igual que en el de Atenas de los espectadores, hay normas jurídicas (*cf.* vv. 1353 *et seq.*, 1450, 1656 *et seq.*).

2. Huir de Atenas: la violencia como anti-derecho

Es evidente que la virulenta oposición del protagonista a las convencionalidades jurídicas que dejó atrás en su huida de Atenas constituye una constante a partir del inicio de la obra. El traslado al universo de las aves y los comportamientos iniciales de Pisetero parecen indicar su ingreso en una anomia absoluta y una censura de toda justicia positiva.

En efecto, los personajes manifiestan una clara voluntad de encontrar un lugar apartado de los asuntos jurídico-políticos (τόπον ἀπράγμονα, v. 44), un rechazo de la *polypragmosýne* que destaca a Atenas y una búsqueda de un espacio de ocio privado.¹³ En un claro alejamiento de las instituciones áticas, ellos mismos se denominarán a sí mismos “anti-heliasas” (ἀπηλιαστά, v. 110), término que supone algo así como una contra-magistratura creada por el propio Aristófanes para llevar a un extremo de comicidad lo que se supone constituía un deseo generalizado.¹⁴

A través del vuelo, que representa de alguna manera la libertad escapista,¹⁵ los dos ancianos procuran alcanzar el mundo de las aves, en el que –se nos afirma– no ocurre nada semejante a la litigiosidad ateniense: se trata de una comunidad gobernada por antiguas leyes sagradas (θεσμούς ἀρχαίους, v. 331), establecida con base en la concordia (vv. 631–632) y el respeto de los juramentos (ὄρκοι, v. 332).¹⁶ Desde el momento en que entran en contacto con el rey Tereo, convertido ahora en ave,¹⁷ los ancianos

13 RODRÍGUEZ ADRADOS (1966: 374).

14 DA COSTA RAMALHO (1952: 86). En este término ἀπηλιαστά, literalmente “lejos del tribunal”, resuena el prefijo ἀπο– de alta frecuencia en el vocabulario jurídico.

15 Las alas funcionan en esta dicotomía como un modo de despojarse de las normas convencionales que nos rodean para dirigirse hacia la naturaleza: “La ley y las costumbres ponen siempre límites a la libertad sexual, a las ambiciones de riqueza y poder. Por eso, las alas que ayudan a satisfacer el secreto anhelo de quebrantar las normas constituyen fuente de alegría común, sin distingos ni fronteras sociales. La naturaleza alada está por encima de las leyes, da libertad sin restricciones, es un triunfo de φύσις sobre νόμος” (GINER-DE HOZ [1979: 123]). Como veremos, precisamente la comedia se basa en una progresiva inversión de esta dicotomía.

16 Así, se trata de una “rappresentazione affettuosamente idealizzata del mondo degli uccelli”, en clara oposición a “l’Atene dei profanatori, della spietata lotta tra fazioni, dell’egoistico interesse”, como indica TURATO (1971–1972: 120).

17 Es preciso recordar aquí la tradición mítica de Tereo. Una vez estallada una guerra de fronteras entre el rey Pandión de Atenas y su vecino Lábdaco de Tebas, el ateniense convocó en ayuda al tracio Tereo, hijo de Ares, quien lo ayudó en la victoria. En agradecimiento, Pandión le entregó a su hija Procne en matrimonio, y éstos tuvieron un hijo, Itis. Pero el mito señala que Tereo se enamoró de su cuñada Filomela, la violó y –para que no pudiera quejarse– le cortó la lengua. Filomela, no obstante, logró describir el hecho bordando un telar y su hermana, enterada de la situación, castigó

experimentarán primero la oposición y luego el apoyo de los pájaros a su programa político.

La obra plantea un juego léxico permanente en términos de la antítesis entre el universo natural y la cultura ateniense,¹⁸ estrategia verbal que adquiere potencia en un verdadero mecanismo de resemantización de los objetos naturales en productos jurídicos¹⁹ que –atravesando la obra– convierte poco a poco el mundo incivilizado en una copia de Atenas, por cierto muy desmejorada si tenemos en cuenta que hasta los personajes típicos de la ciudad son expulsados y la democracia cede su lugar a una verdadera tiranía del protagonista.

Las polaridades que la obra parece consagrar entre aves y atenienses, sin embargo, se anulan, al punto que, cómicamente, la *phýsis* es desplazada por la imposición del *nómos*.²⁰ En la nueva ciudad, en efecto, las actividades llevadas a cabo por los pájaros y

a su marido inmolando a Itis y sirviéndoselo a Tereo para cenar. Al descubrir el hecho, Tereo persiguió a ambas hermanas y las alcanzó en Daúlida, en Fócide. Ante el ruego a los dioses, los tres fueron convertidos en pájaros: Procne en ruiseñor, Filomela en golondrina y Tereo en abubilla (cf. GRIMAL [1986: 202, s.v. Filomela]. Acerca de las fuentes de esta leyenda y del modo en que Aristófanes la retoma como intertexto, ver POLLARD (1948: 356–358). Sobre la construcción cómica de la figura de Tereo, ver DOBROV (1993). Acerca de la función esencial del mito en el marco de la obra en su conjunto, cf. H. HOFMANN (1976).

18 Un ejemplo de esto ocurre en el v. 28, donde ya podemos darnos una idea respecto del uso de expresiones coloquiales que plantean una doble valencia permanente: ἐς κόρακας ἐλθεῖν, literalmente “ir a los cuervos”, en Atenas constituía una fórmula que indicaba marchar a la perdición; sobre la expresión en este pasaje inicial, ver THIERCY (1986: 113); VAN LOOY (1978: 183) y SOMMERSTEIN (1987a: 203, n. 28). Precisamente aquí lo que confluye es el sentido directo (en un contexto en donde encontramos un cuervo que guía a los personajes) con el sentido figurado, y un contraste entre dos individuos que, buscando la ciudad de las aves, pretenden en efecto llegar ἐς κόρακας, que es hacia donde la mayoría, sin querer ir, termina dirigiéndose.

19 La resemantización se vislumbra en el plano de los objetos: así, los elementos fundacionales luego sirven para otra cosa: en la parodia militar prevista en el enfrentamiento entre Pisetero y Evélpides, vemos cómo una olla sirve de escudo, una asador parece una lanza clavada y un plato o taza actúa de casco frente a los ataques (vv. 357 *et seq.*); como examina FERNÁNDEZ (1994: 80): “Pisetero resemantiza los objetos alterando su uso habitual, convirtiéndolos en armas defensivas y ofensivas contra las aves”.

20 “*Nomos* and *physis* provide the polarity which (...) frame the actual and metaphysical geography of the action. Theatrically they are visible as the gulf which separates city and country, the metaphorical distance between the unjust and meddlesome laws (*nomoi*) of the litigious Athenians and the natural grazing-grounds (*nomoi*) of honeysuckle and mint cropped by the cityless birds in their nomadic and pre-imperial days. And the thematic counterpart of these polarities is of course the conflict between *apragmosynē* and *polypragmosynē*; between the aggressive *pleonexia* and unimpeded *erōs* of imperial Athens and the idyllic contentment of archaic Attica (...) But again and

los ciudadanos se confunden: en los vv. 1286–1289, el heraldo compara el vuelo de los pájaros con el de los atenienses y juega significativamente con el doble posible sentido entre “ley” (*nómos*) y “pastura” (*nomós*):

πρῶτον μὲν εὐθὺς πάντες ἐξ εὐνῆς ἅμα
ἐπέτονθ’ ἔωθεν ὥσπερ ἡμεῖς ἐπὶ νόμον·
κάπειτ’ ἄν ἅμα κατῆραν ἐς τὰ βιβλία,
εἴτ’ ἄν ἐνέμοντ’ ἐνταῦθα τὰ ψηφίσματα.

Primero, todos saltan de la cama cuando amanece y vuelan como nosotros hacia la ley (*nómon*), enseguida recalcan en los anuncios y allí toman para sí los decretos.²¹

En toda la serie de enfrentamientos dialógicos que ocurrirán en escena, el protagonista se encargará de rechazar sistemáticamente a los molestos visitantes que llegan a la nueva *pólis* y pretenden transportar el derecho de Atenas a la comunidad recién fundada, considerándolos a todos inadecuados para sus propósitos. Numerosos críticos han visto que la agresión constituye un elemento central a la hora de problematizar la configuración de los argumentos de la comedia como género. La amenaza al castigo físico y su consumación en escena suponen un recurso de gran utilidad para provocar risa entre los espectadores.²² Sin embargo, los sutiles caminos por los que circula la violencia son esenciales para examinar las funciones del derecho (y de su falta) en el desarrollo del tejido dramático; esto requiere profundizar en la noción de *hýbris*.

En una sociedad minada por relaciones de violencia, por luchas de poder en que la misma relación entre ciudadanos atenienses y extranjeros (los “otros”) configura el choque de categorías irreconciliables en algún punto (que la comedia como género

again Aristophanes reveals these polarities only to narrow the gulf between them and finally annul it altogether” (ARROWSMITH [1973: 157–8]).

21 En este verso, optamos por la versión de SOMMERSTEIN (1987a). DUNBAR (1995) en su edición opta en cambio por la *lectio* “hacia la pastura” (ἐπὶ νομόν). Esto podría condecirse con el hecho de que se discute un término referido a la alimentación en relación con la presencia de las aves que vuelan. Sin embargo, estas palabras en boca del heraldo, que opone (y a su vez compara con el ὥσπερ) en su discurso a las aves –por un lado– y a un “nosotros” (ἡμεῖς) permite pensar en que conviene optar por “hacia la ley” (ἐπὶ νόμον). Creemos, empero, que tanto por su lectura métrica como por la lógica de desestructuración que subyace a las categorías de toda la obra, existe una plena voluntad de preservar la ambigüedad en los términos. Según COSCOLLA (1998: 62), este tratamiento del significante termina degradando la noción de *nómos* que introduce Aristófanes.

22 CAVALLERO (1996: 234–235).

se ocupará de diluir),²³ las vinculaciones con el “otro” que surgen de toda lucha de agresión se establecen necesariamente en un notorio plano de desigualdad. En efecto, las relaciones jurídicas que se diseñan a través de la violencia implican una disimetría entre los individuos que toman parte de ella. Quien ejerce la agresión desplaza del sitio de poder a quien es sometido y la imagen de la igualdad entre ciudadanos (*isonomía*), consolidada en Atenas desde el equilibrio de la libertad de expresión y desde la democracia popular, se quiebra cuando las normas habituales y aparentes de convivencia pacífica se ven afectadas mediante un acto de desmesura. Si uno ejerce en un momento determinado la violencia contra otro, queda habilitada la consecuencia inmediata de que en un ordenamiento jurídico como el que se materializa en la Atenas clásica la víctima tenga la posibilidad de iniciar el procedimiento para que ese acto reciba su castigo, conforme los patrones de la justicia criminal.²⁴

La disimetría nos lleva a discurrir acerca de la oposición que marcan los ejes sociales de la comunidad: hombres / mujeres, adultos / jóvenes y divinidades / mortales. La violencia, como factor causante de responsabilidad, penetra en cada una de estas relaciones porque subyace necesariamente en todo régimen social. Y si cada uno de esos extremos (determinados por el género, la edad o la condición mortal) implica de entrada un posible conflicto social, la acumulación de estos factores conduce a mayores probabilidades de crisis. Esto se percibe con claridad en toda la comediografía aristofánica,²⁵ donde la superioridad y el ejercicio de la violencia parecieran quedar reservados en general a los adultos de sexo masculino.

En la Atenas clásica, las víctimas del ejercicio de la agresión, en cambio, son variadas. En este sentido y según los testimonios conservados, puede tratarse de otros hombres (en el caso de enfrentamiento físico, por ejemplo), de mujeres (nos estamos refiriendo a los casos de violación, seducción y adulterio)²⁶ o incluso jóvenes (el caso

23 Ver al respecto nuestro trabajo, BUIS (2001).

24 Al analizar la violencia propia de la comedia, KAIMIO (1990) sostiene que las escenas de agresión física funcionan dramáticamente para caracterizar a los individuos que cometen esos actos. En muchos casos, se advierte que se trata de actos que, a pesar del inicio de acciones para su castigo, resultan impunes, como ha analizado RIESS (2012: 267–279).

25 En el marco de un contexto mayor, RIESS (2012: 251–319) brinda una visión completa acerca de las capas de violencia que habitan en el *corpus* aristofánico.

26 Destaquemos también la existencia de los delitos sexuales vinculados con la seducción y el adulterio, en los cuales parece no haber habido solamente una afectación a la mujer, sino fundamentalmente al marido engañado. Suele decirse que los griegos consideraban que la seducción como crimen era más grave que la violación, por tratarse de una corrupción espiritual más que física; sin embargo, lo cierto es que no parece haber gozado de una pena más grave; cf. HARRIS (1990) y (2004c) y GALAZ (2004). Sobre este tema, y en particular acerca de la idea del consentimiento en el delito de

de la transgresión de las pautas normativas de la pederastia).²⁷ Un interrogante se desprende de una afirmación que se muestra tan rígida: ¿por qué hablamos tan antitéticamente de agresor y víctima, cuando muchas veces ambos promueven la realización de la conducta reprochable?

En una sociedad como la ateniense, no podemos dejar de notar la fuerza que cobra en un plano abstracto el ejercicio de la violencia y sus consecuencias, que se expanden más allá de la mera interacción entre individuos. A través de ella se consolida el robustecimiento del poder y del honor masculino frente al consecuente deshonor de los “otros”²⁸ y con ello se comprende la presencia inmanente de la violencia en una sociedad: a través de su deslizamiento por las raíces de la ciudad se afianzan y reproducen los papeles sociales y se moldean los agentes creadores y receptores del poder en un verdadero imaginario colectivo.²⁹

En *Aves* encontramos pasajes que nos plantean enfrentamientos en todos estos planos, y en algunos episodios es posible discernir cómo se presenta la violencia física en los distintos niveles de la comedia. Lo primero que debemos señalar es una profunda diferencia que se plantea sobre el escenario entre acción práctica y discurso. Muchas veces, la violencia sólo queda sugerida en una amenaza verbal que en definitiva no se concreta; otras, en cambio, la agresión física desplaza o cumple la mera promesa.

En este sentido, cobra una importancia central el personaje de Evélpides, quien durante la primera parte de la obra cumple un papel complementario al de Pisete-

violación –especialmente en una crítica al planteo de OMITOWOJU (2002)– cf. SOMMERSTEIN (2006). Por su parte, sobre los castigos contra el culpable de adulterio, puede consultarse KAPPARIS (1996).

27 Respecto de los jóvenes en la comedia aristofánica, ver BRYANT (1907), quien, sin embargo, no trata el tema de la pederastia.

28 En el caso de la violencia sobre las mujeres a través del “engaño” que supone el adulterio, D. COHEN (1990: 163) señala: “The adulterer is a man of honour in the sense that he increases his own status, accentuates his masculinity, by *dishonouring* other men by seducing their women”. Por supuesto, ello es así mientras que no sea capturado: en caso de serlo, las penas a las que puede estar sujeto –sin juicio previo– son quizás las más degradantes de todo el derecho ático. En cuanto a la pederastia, puede explicarse en idénticos términos a través de una semejanza con el caso anterior: “...the Athenian male who adopts the passive, submissive role, the role of the woman, is likewise *dishonoured*” (D. COHEN [1987: 12]). En ambas citas la cursiva es nuestra.

29 Es claro que esta posición tiende a ver la “violencia” como un aspecto habitual y no permite distinguirla de los actos específicos de agresión (esto es, cuando existen víctimas) en el marco de una sociedad. Al respecto, existe una interesante discusión acerca del nivel de violencia concreta existente en el mundo ateniense clásico. El altruismo que de manera optimista le ha atribuido recientemente HERMAN (2006) –siguiendo su trabajo anterior (1994)– y que lo lleva a afirmar que se trataba de una “remarkably peaceful society” (2006), no se condice con la imagen que brinda CHRIST (2006), por ejemplo.

ro; mientras el protagonista es quien esgrime las nuevas propuestas y avanza mediante sus ideas, en boca de Evélpides se presentan generalmente los comentarios estrictamente cómicos o vulgares.³⁰ No llama la atención entonces que sea dentro del discurso de este para-protagonista donde aparecen las primeras manifestaciones de violencia y de amenazas físicas.³¹

Las mujeres, figuras centrales del blanco crítico de Aristófanes, constituyen un eje textual privilegiado. A diferencia de lo que sucede en otras comedias en las que ellas representan los personajes centrales,³² en *Aves* la mujer constituye un tema lateral pero recurrente, que subyace bajo diversas formas en los discursos con que los personajes interactúan. Los roles femeninos que aparecen en escena, escasos pero altamente significativos, parecen sufrir en algún punto los efectos de la violencia: toda mujer es una potencial víctima en la representación escénica.³³

Esta agresión particular contra las mujeres se manifiesta ya desde el encuentro de los dos personajes con la Abubilla. Recordamos allí el ataque verbal contra Procne, esposa de Tereo, cuando Evélpides la ve desnuda³⁴ y anuncia cómicamente su deseo de violarla (vv. 668–671):

Ευ. ἄρά γ' οἶσθ' ὅτι
ἐγὼ διαμηρίζοιμ' ἂν αὐτὴν ἡδέως;
Πε. ὅσον δ' ἔχει τὸν χρυσόν, ὥσπερ παρθένος.
Ευ. ἐγὼ μὲν αὐτὴν κἂν φιλήσαι μοι δοκῶ.

Ev.:— ¿Sabes con qué placer la abriría de piernas?; Pi.:— ¡Y cuánto oro tiene, como una doncella!;
Ev.:— Yo, me parece, al menos la voy a besar.

El pasaje destaca la primera persona enfatizada por la repetición del “yo” (ἐγὼ) a comienzos de verso (vv. 669 y 671), que señala la figura de Evélpides como sujeto de dos verbos que apuntan a actividades vinculadas con lo sexual (διαμηρίζω y φιλέω),³⁵

30 MACDOWELL (1995: 201).

31 Llamativamente, ante la desaparición de Evélpides del escenario, Pisetero será luego quien tome a su cargo las conductas agresivas en la pieza.

32 Nos referimos, claro está, a *Lisístrata*, *Tesmoforiantes* y *Asambléistas*. Son obras posteriores a *Aves* y, si bien pueden constituir una innovación del autor, consideramos interesante marcar esta distinción en el tratamiento de las mujeres que hace el comediógrafo a lo largo de su producción.

33 Recordemos el tratamiento de la figura de Mirtia en el Capítulo V, donde además nos referimos de modo sucinto a la situación de las mujeres en Atenas desde un punto de vista jurídico.

34 A. D. BARKER (2004: 197–8) ha sugerido que Procne estaba presentada como una flautista y, por ende, como una prostituta.

35 Se reflexionará sobre los alcances obscenos del verbo διαμηρίζειν más adelante en este

cada uno de ellos mediatizados a su vez por verbos de pensar y saber que implican un conocimiento de su interlocutor (οἶσθ') y su propio parecer (δοκῶ). Las dos intervenciones están interrumpidas por un verso en que Pisetero compara a Procne, en algún sentido, con una doncella (παρθένος).³⁶

Las amenazas explícitas de violación a la mujer–ruiseñor,³⁷ en un contexto humorístico (¡ante su propio marido!), suponen el ingreso en el plano de la obra de una dimensión particular de la violencia. A través del discurso del personaje, los roles que representan los interlocutores quedan separados y la distribución de las fuerzas de poder quedan asignadas. El equilibrio de la palabra se ve desplazado por la superioridad de quien tiene el control de la situación, y eso precisamente es lo que origina la relación agresiva.³⁸

Evélpides también es quien introduce el tema de la violencia sexual respecto de los muchachos, cuando sostiene que lo que él pretende es un lugar en el que el padre de un joven atractivo se quejara ante su abstención de acercársele (vv. 137–142):

ὅπου ξυναντῶν μοι ταδί τις μέμψεται
ὥσπερ ἀδικηθεὶς παιδὸς ὠραίου πατήρ·
“καλῶς γέ μου τὸν υἱὸν, ὦ Στλβωνίδη,
εὐρὼν ἀπιόντ’ ἀπὸ γυμνασίου λελουμένον
οὐκ ἔκυσας, οὐ προσεῖπας, οὐ προσήγαγες,
οὐκ ὥρχιπέδισας, ὧν ἐμοὶ πατρικὸς φίλος.”

capítulo cuando analicemos la escena de Iris en la ciudad. En relación con la significación y utilización de φιλεῖν dentro del campo semántico del vocabulario erótico en Aristófanes, ver KOMORNICKA (1981).

36 En el esquema social griego, la mujer –se supone– circulaba en una progresión que se extiende desde la noción de doncella virgen (*parthénos*) a la de esposa (*gyné*). Es significativo aquí que Procne, míticamente casada con Tereo, se presente como una virgen y que –como tal– sea vista por aquellos que provienen de Atenas como una posible esposa: “It is logically difficult to make the *parthenos* wholly asexual, because every *parthenos* is a potential *gynē*” (KING [1993: 124]). Ver ORFANOS (2006: 189–191), quien explica la “virginidad” de Procne en la libertad natural con que viven las aves.

37 En conductas reprochables como la violación, que presentan un alto contenido de violencia, se dificulta la tendencia lingüística a la atenuación y al eufemismo (URÍA VARELA [1997: 406]); las alusiones a estos temas en la comedia aristofánica parecen ser expresas para provocar una reacción inmediata en el espectador.

38 Al hablar de la violación en el derecho de Gortina, GERNET (1955: 55) señala cómo se ocasiona el quiebre del balance y su necesaria compensación: “D’une façon générale, le viol est traité suivant les règles du droit interfamilial. Il cause une rupture d’équilibre qui doit se compenser ou par la vengeance effective ou par le rachat qu’est la composition (...) Nous sommes dans une société où les familles relativement autonomes traitent d’égale à égale. À un pareil moment, c’est la conception fondamentale de la “rupture de paix” qui définit la notion de viol: le fait est universel”.

Un lugar donde, al encontrarse conmigo, el padre de un joven hermoso –como si estuviese agraviado– me reproche: “Qué bonito, Estilbónides, tras encontrar a mi hijo cuando salía del gimnasio, bañado, no lo besaste, no lo saludaste, no lo abrazaste, no le tocaste los huevos, ¡y eso que sos amigo de la familia!”

Aquí se expone una clara inversión respecto de la realidad ateniense; si Evélpides –habiendo huido de su *pólis*– plantea que esto es lo que busca en un nuevo lugar, es evidente que precisamente lo que manifiesta en su expresión de deseo no es un patrón habitual en Atenas. Según esta visión, entonces, se deja entrever en términos de normatividad social que la conducta de no aproximarse al joven constituye en este orden de ideas una ofensa o un acto ilícito contra el padre. El uso del participio “agraviado” (ἀδικηθείς), que se relaciona con una falta de justicia o con la comisión de un delito, es significativo para indicar la reacción de este padre indignado. Se establecen progresivamente las bases para motivar un cambio en escena respecto de la tradicional perspectiva sobre el tema –algo propio de la comedia– y se exponen a los espectadores los entretelones de una falsa moralidad. En efecto, si el público no considerara la existencia de una norma (si no jurídica, al menos moral)³⁹ que establece que un “amigo de la familia” (πατρικὸς φίλος) no debe pretender seducir a los hijos de sus amigos, carecerían de sentido los efectos de la broma.⁴⁰

El humor aristofánico no hace del tema de la pederastia activa uno de sus resortes privilegiados, tal vez porque no existía una crítica acérrima en la Atenas clásica a quienes se vinculaban sexualmente con menores por el hecho mismo: sí era mal visto en cambio –y por lo tanto era considerado una actitud violenta en el contexto

39 D. COHEN (1987) sostiene que la ausencia de normas que regulen este tipo de relaciones en la antigua Atenas se vincula a un doble discurso por parte de una sociedad que mira esta situación con una cierta desconfianza. Excede el marco de este trabajo, pero resultaría un tema de investigación interesante, plantear una relación con la postura que toma Aristófanes como personaje en el *Banquete* de Platón, donde asegura que las relaciones homoeróticas responden a la naturaleza y no a la convención –y por ende son mejores– y se propone una ley sobre la pederastia; cf. LUDWIG (1996). Acerca de las normas informales o “extra-estatutarias” como parte integrante de un concepto amplio de derecho en Atenas nos hemos ocupado en el Capítulo I.

40 Al respecto, señalemos que estamos brindando una visión simplificada de un fenómeno mucho más complejo; es cierto que este tipo de relaciones podían llegar a veces a ser muy respetables; en el *Banquete* de Platón, por ejemplo, el personaje de Pausanias trata de darle sentido y coherencia a las normas que se aplican en la materia; cf. DOVER (1978), cuya tesis consiste en señalar que las prácticas homosexuales entre hombres mayores y jóvenes, entre *erastai* y *eromenoi*, respondían a patrones culturales. En nuestro pasaje, sin embargo, se presupone la negativa del padre del menor y en ese sentido la relación resulta rechazada.

de la ciudad– hacerlo en contra de los padres y guardianes del menor.⁴¹ Esto nos lleva a pensar nuevamente en la lógica de la violencia, que instaura el conflicto cuando el equilibrio social se quiebra ante intereses contrapuestos, en este caso entre el amante mayor y el pariente del amado. La igualdad *inter pares* queda derogada por la acción sobre un tercero que quiebra el balance; es evidente en este contexto que la oposición del padre, sugerida en el texto cómico citado, se alza como garante del orden en el sistema.

Pero no sólo los menores son objeto de una acción violenta en el marco de la sociedad. El otro extremo etario, también desprotegido, se ve desmerecido a través del fortalecimiento de la superioridad del ciudadano varón y adulto de clase alta. La violencia ejercida contra los ancianos, que ya hemos visto en *Acarnienses* y *Avispas*, también cobra aquí importancia, lo que da cuenta de la complejidad de los diversos circuitos de la agresión en el tejido de la comedia. Si nos centramos en todas estas relaciones que muestra la obra, dominadas por una voluntad de imposición y en general de cierta violencia por parte de uno de los personajes sobre otros, descubriremos que todas ellas en el plano jurídico ateniense son abarcadas por la noción de *hýbris*: en este concepto se subsumen numerosas acciones que comparten como lineamiento común la presencia de un atentado contra el honor de una persona,⁴² incluyendo entre dichas afectaciones la que se dirige contra el honor sexual.⁴³ Nos dedicaremos ahora, pues, a relevar este término en otros pasajes de la obra, que consideramos trascendentes a nuestros efectos.

Una vez alzados los muros de Nubicuquilandia (*Nephelokokkygía*, literalmente “la ciudad de los chorlitos en las nubes”), la obra instala un ámbito performativo en el que se despliegan los entretelones de una nueva autoridad cívica.⁴⁴ Un mensajero anuncia pronto que un dios ha ingresado en la ciudad sin autorización (vv. 1171–1174). Efectivamente, se trata de la diosa Iris, quien como mensajera de los olímpicos es enviada hacia los hombres y debe atravesar el territorio de las aves.⁴⁵ La interacción verbal entre ambos comienza con la identificación de la diosa en clave humorística.⁴⁶ Sin embargo, el juego léxico queda desplazado rápidamente en el diálogo, cuando Pisetero manifiesta su voluntad de derrocar a Zeus del panteón mítico, instaurando a las aves

41 HENDERSON (1975: 215).

42 Recordemos la importancia de la noción de *timé* para los griegos: para Aristóteles, por caso, se constituye como el objetivo de la vida política (EN 1095b19–31). Cf. N. R. E. FISHER (1976).

43 N. R. E. FISHER (1992: 126–131).

44 Acerca de la centralidad de la ciudad como objeto performativo en la obra, cf. SLATER (1997b).

45 DE CREMOUX (2009) ofrece una lectura del episodio en clave literaria.

46 ROBERT (1898: 577).

como verdaderas divinidades a las que deberán realizarse los sacrificios: “Ahora los hombres tienen a las aves como sus dioses, a las que hay que hacerle los sacrificios, y no a Zeus, ¡por Zeus!” (ὄρνιθες ἀνθρώποισι νῦν εἰσιν θεοί, / οἷς θυτέον αὐτούς, ἀλλὰ μὰ Δί’ οὐ τῷ Δί, vv. 1236–1237).

No sólo Pisetero rechaza la autoridad de los dioses que la enviaron (a partir del v. 1243) sino que también amenaza a Zeus con incinerar su palacio y las habitaciones de Anfión, además de sugerir el envío de pájaros para que lo ataquen. La violencia resulta así instalada en contra de los dioses. El tono y el vocabulario utilizados en estas advertencias resultan propios de la cosmovisión de una tragedia,⁴⁷ sobre todo en virtud de las reminiscencias, fácilmente identificables por la audiencia, de algunos pasajes de Esquilo.⁴⁸

De la misma manera, Iris recurre a un discurso de carácter trágico (evidenciado, entre otros mecanismos sintácticos, por la ausencia de artículos, la posposición de adjetivos y el orden de los lexemas) cuando intenta evitar que Pisetero desate la cólera de los dioses. De manera expresa, le sugiere no agitar los ánimos temibles de las divinidades (vv. 1238–1242):

ὦ μῶρε, μῶρε, μὴ θεῶν κίνει φρένας
δεινάς, ὅπως μὴ σου γένος πανώλεθρον
Διὸς μακέλλῃ πᾶν ἀναστρέψῃ Δίκη,
λιγνὸς δὲ σῶμα καὶ δόμων περιπτυχᾶς
καταιθαλῶσῃ σου Λικυμνίαις βολαῖς.

¡Loco, loco, no despiertes la tremenda ira de los dioses, para que Díke no destruya toda tu funesta estirpe con la horquilla de Zeus, y que la humeante llama no calcine tu cuerpo y los límites de tu mansión con fulgores de Licimnio!

La violencia humana acarrea necesariamente la imposición de un castigo superior. Conviene remarcar aquí el uso del término Díke que muestra la personificación de una noción de considerables implicancias jurídicas en una divinidad capaz

47 Cf. SCHLESINGER (1937: 302): “This paratragedy begins gradually during the excitement caused by the discovery that a god has eluded the frontier guards and works up to the epic language of Iris and her highly tragical exchange with Peisthetairos”. Acerca de la noción de *paratragedia* en Aristófanes, ver RAU (1967), BONANNO (1987), MILANEZI (2007) y JAY-ROBERT (2009: 114–133).

48 Los escolios a la mayoría de los códices señalan que el v. 1247 constituye un verso de *Níobe* de Esquilo (DÜBNER [1883], HOLWERDA [1991]). DUNBAR (1995: 627) comenta asimismo que la tautología “el palacio y las casas” (μέλαθρα ... καὶ δόμους) en ese verso es claramente esquilea (cf. A. Ag. 851).

de castigar las conductas impías.⁴⁹ Así, la perturbación de los dioses, causada por la irreverencia de los hombres, origina una sanción por parte de la Díke, entendiendo por tal, en este contexto, la justicia impuesta por Zeus.⁵⁰ La comedia parece retomar la referencia esquilea a una noción jurídica que encontramos presente a lo largo de las tragedias.⁵¹

Inmediatamente, sin embargo, el tono solemne de Pisetero cesa y, a cambio, se vulgariza cuando intimida a su propia interlocutora: en caso de que Iris no acepte sus imposiciones, amenaza con violarla.⁵² En efecto, lo que era una propuesta abstracta de violencia abstracta contra la propiedad y la persona de Zeus se vuelve aquí una amenaza concreta contra la diosa. El uso de términos propios de un lenguaje obsceno,

49 Distinguiendo un sentido abstracto de uno concreto, como propone J. W. JONES (1956: 24–28), podemos considerar que Díke, como hija de Zeus y de Temis, representa la corrección (*straightness*) y la justicia de ser lo que se debe ser. HUBBARD (1991: 161) sostiene la centralidad de la impiedad en la obra: “The *Birds* illustrates in comically exaggerated form the ultimate consequences we could expect from the actions of the impious...”. Acerca de la amplitud del sentido de impiedad en el contexto ateniense, a la luz de Platón, ver SAUNDERS (1996: 100).

50 Recordemos cómo Aristófanes ubica en *Nubes*, más exactamente en el discurso del Argumento Superior, a la figura de Díke entre los dioses (v. 904); frente a éste, el Argumento Inferior niega su existencia como divinidad (v. 902). Coincidimos, sin embargo, con COSCOLLA (1998: 52) en que *dike* es un término polisémico, incluso en el siglo V y en el propio Aristófanes. Así, mientras que por un lado se atestigua su uso con un sentido personificado que apunta al plano mítico, por el otro supone la imposición exclusivamente jurídica de un orden humano instaurado por los gobernantes de las *póleis* contra la violencia desmesurada (GAGARIN [1973], PORATTI [2000: 33]). En *Aves* la desintegración de un límite preciso entre el plano de los dioses y de los hombres nos pone frente a una variabilidad significativa de los alcances de la expresión, como veremos.

51 “Δίκη in Aeschylus is sometimes a principle upheld and enforced by Zeus or the Gods. At other times it is a personified power which directs the course of events or influences them by the awe which it inspires in men. These two ideas are combined when δίκη is referred to as the daughter of Zeus. Here, as elsewhere, Aeschylus teaches the universality of the laws of justice” (ROBERTSON [1935: 219]). Sobre la noción de justicia en Esquilo, consultar PEARSON (1962: 91–135) y, para una lectura de la trilogía esquilea y el juicio de Orestes desde el punto de vista del derecho penal, GASTALDI (1999).

52 Acerca de la violación como una amenaza generalizada contra los personajes femeninos en la comedia y sobre las semejanzas de Pisetero en esta escena con la figura de los sátiros, ver SCHARFFENBERGER (1995). Aunque no se trate explícitamente de violación, en *Lisístrata*, por caso, también encontramos la violencia masculina contra la oposición femenina en un interés por mantener la supremacía sobre su *pólis*. “Da questo spazio, simbolo stesso della polis, gli uomini tentano di snidarle con mezzi diversi ...” (PERUSINO [1999: 73]). Aunque en principio las tentativas fracasan, la obra se cierra con los hombres que retoman el poder (ROSELLINI [1979: 19]).

tales como los verbos en primera persona del singular διαμηριῶ ο στύομαι,⁵³ expresan claras agresiones verbales contra Iris⁵⁴ (vv. 1253–1256):

σὺ δ' εἴ με λυπήσεις τι, τῆς διακόνου
 πρώτης ἀνατείνας τῷ σκέλει διαμηριῶ
 τὴν Ἴριν αὐτήν, ὥστε θαυμάζειν ὅπως
 οὔτω γέρων ὦν στύομαι τριέμβολον.

Y si en algo me vas a molestar, tú que eres su primera mensajera, después de abrirte de piernas te voy a ensartar, aunque seas la propia Iris, para que te sorprendas de cómo, así de viejo, te clavo el espolón tres veces.

La diosa responde defendiéndose mediante un discurso que también se aparta de la grandilocuencia trágica: “Que te destruyas, querido, con tus propias palabras” (διαπραγείης ὃ μέλ' αὐτοῖς ῥήμασιν, v. 1257). Esta referencia a las “palabras” como causantes de la agresión enfatiza el valor del *lógos* de Pisetero como arma de combate frente a los otros. La última intervención de Iris antes de desaparecer de escena, en el v. 1259, es la que para nuestro enfoque nos resulta más interesante por cuanto introduce en este contexto el término *hýbris* al plantear la necesidad de que, en virtud de sus dichos, el agresor sufra una pena suprema por parte de Zeus: “Mi padre va a poner fin a tu insolencia (*hýbris*)” (ἢ μὴν σε παύσει τῆς ὕβρεως οὐμὸς πατήρ, v. 1259).

En virtud del análisis realizado, es evidente que, al menos en este pasaje, queda resuelta la vaguedad del término *hýbris*,⁵⁵ connotado ahora en un sentido propio del universo trágico y mítico.⁵⁶ La *hýbris* se concibe, en esta cita, como una insolencia que desemboca en una actitud violenta caracterizada por un sentimiento de orgullo

53 Para un excelente estudio sobre el alcance de la terminología obscena en Aristófanes, ver HENDERSON (1975) y ROBSON (2006: 70–94). Acerca de la doble valencia del verbo *diamerízo* (“découper les cuisses des victimes” / “introduire entre les cuisses”) y su relación con los sacrificios homéricos, cf. DE LAMBERTERIE (1998: 47–8).

54 TAAFFE (1993: 42). La presencia de mujeres en la obra va de la mano de la elevación de las alusiones obscenas, como sostiene DE WIT-TAK (1968: 357) para el caso de *Tesmofoforiantes* y *Asambléistas*.

55 Teniendo en cuenta la importancia del lexema en la obra, es de destacar el hecho de que sólo se mencione el término en dos oportunidades; cf. O. J. TODD (1932), s.v. ὕβρις.

56 WULFF ALONSO (1995: 7–8) sostiene que en todo contacto entre diosas y hombres se presenta un desequilibrio que juega con las categorías sexuales: “Aquella época fusionaba lo por naturaleza distinto, era por definición una época de *hybris*, al producirse un contacto vergonzoso para unos, las divinidades, y peligroso para otros, los humanos, no sólo en el sentido de un contacto sexual entre ambos, un contacto matrimonial en el caso de algunas diosas y algunos hombres, o parentescos, sino también el mero mezclarse en comensalismo o en otros encuentros”.

personal⁵⁷ y que lleva al hombre a desafiar a los dioses.⁵⁸ En este contexto, debe ser contrapuesta a la justicia divina, a la propia Díke que mencionaba Iris⁵⁹ y se alzaba como un orden superior que controla los excesos de los mortales.⁶⁰ Recordemos, pues, que incluso el mismo Solón había utilizado una alegoría de índole mitológica para mostrar la crisis política ateniense: en el fr. 4 el legislador consolidaba textualmente la imagen hesiódica de una Díke vulnerada por una *Hybris* triunfante.⁶¹ Interessantemente, Iris plantea su potencial violación en términos masculinos: al hablar de *hybris* se trata de identificar el accionar de Pisetero como un ataque contra el honor de su padre Zeus.⁶²

Si atendemos al plano humano, en cambio, el enfrentamiento entre ciudadanos llevaba a una disputa que irrumpía la paz de las interacciones sostenidas en un pie de igualdad. La ley, que se imponía como reguladora de conductas sociales a través de

57 LIDDELL & SCOTT (1996: 1841).

58 Ver en este sentido, para el caso de la *hybris* humana y el castigo que merece mediante la intervención divina, sobre todo en Homero, DIETRICH (1965: 218). Según J. E. HARRISON (1927: 468), “together with this conception of a dead and barren immortality there grew up the disastrous notion that between god and man there was a great gulf fixed, that communion was no more possible. To attempt to pass this gulf was *hybris*, it was *the sin against the gods*”. PERSSON NILSSON (1948: 52), de modo semejante, nos introduce en dos términos para él centrales en el pensamiento religioso arcaico de los griegos: “*Hybris* is haughtiness in word and deed, presumption, presumptuous conduct; *nemesis* is the ill will or indignation which such conduct arouses.” La *hybris* es definida en términos semejantes por SAUNDERS (1994: 269). Al analizar la multiplicidad de alcances que manifiesta el concepto, concluye ROBERTSON (1967: 373) que “*Hybris* eventually came to be a term of wide connotation. Its essence is over-aggressive self-assertiveness which may express itself in physical violence, lust, overbearing behavior, plundering, headstrong folly, boasting, or acts of pride. It overlaps or shades off into other concepts just as injustice, intemperance, shamelessness and impiety.”

59 “ὕβρις aber ist das Gegenteil der δίκη, der Ausdruck der ἀδικία” (EHRENBERG [1966: 65]).

60 LLOYD-JONES (1971: 161): “*Dike* means basically the order of the universe, and in this religion the gods maintain a cosmic order.” Este sentido del *kósmos* presocrático permite relacionar en la concepción griega a esta Justicia con Zeus: “The power that maintains that universal order is Zeus’ justice, as the one wise is unwilling and willing to be called Zeus, so *Dike* is unwilling and willing to be called Justice” (1971: 155).

61 N. R. E. FISHER (1992: 70 *et seq.*) *apud* DOMÍNGUEZ MONEDERO (1999: 171).

62 En BUIS (2013b) hemos analizado el episodio de la violación de Iris en clave de género. En efecto, al rechazar el ingreso de la diosa en el espacio aéreo de Nubicuquilandia, se asimila la penetración sexual con el cruce de los muros de la ciudad (*cf.* los vv. 555–560 en que Pisetero instruí a las aves respecto de cómo obtener el poder de Zeus, poniendo un sello de inmigración en los órganos sexuales de los dioses que se acerquen). Como sostuvimos en aquel trabajo, una clave de lectura que pone en relación la violación con la conquista exterior permite advertir que *Aves* se construye sobre la inversión cómica del patrón típico de la fundación mítica de colonias.

la imposición de castigos disuasivos, aseguraba este equilibrio penalizando a quien excedía ese pacífico balance de poderes.⁶³ Si la violencia desestructuraba ese clima de convivencia, la justicia debía reinstaurar la tranquilidad social.⁶⁴ Así, en términos no vinculados con la desmesura trágica, la *hýbris* resulta una suerte de ataque serio o inmotivado⁶⁵ o bien una agresión agravada,⁶⁶ que como tal merece su castigo judicial en el marco del sistema jurídico de Atenas⁶⁷ y se convierte en un verdadero pilar de la democracia.⁶⁸

Siguiendo este razonamiento, una contraposición semejante a la de Pisetero respecto de los dioses se manifiesta, entonces, frente a los atenienses que se acercan a la ciudad. Tal es lo que sucede, por ejemplo, con el inspector (*epískopos*), quien es rechazado inmediatamente por Pisetero a través de un supuesto “pago” (*μισθός*), aludiendo en realidad, en el plano de la acción, a un golpe efectivo. Frente a la agresión física, el personaje solicita la presencia de testigos en el v. 1031: “¡Llamo a testigos de que me golpearon, a mí que soy inspector!” (*μαρτύρομαι τυπτόμενος ὦν ἐπίσκοπος*). Este hecho resulta de gran trascendencia a los efectos de nuestra hipótesis. Como hemos ya detallado, el uso del verbo *martýromai* era una fórmula habitual en el campo del derecho ateniense para llamar a todo aquél que hubiera presenciado o escuchado una

63 La *hýbris* no es sólo un término que, identificable con la tragedia, implica una desmesura de características estrictamente religiosas. Muy por el contrario, en realidad se trata de una noción de fuerte compromiso moral, cuya función principal es la de describir comportamientos que causan deshonra a individuos, grupos o valores que afianzan una sociedad.

64 “El hito que distinguía al ciudadano (*polites*) del que no lo era marcaba una esfera de eficacia personal, de orden e igualdad relativa (...) En la *polis*, la ciudadanía ofrecía beneficios tangibles: libertad, seguridad para buscar el propio bien y la oportunidad de conseguir honores al guiar y defender a la comunidad. La *polis* era un instrumento de la justicia; el imperio de la ley tenía la finalidad de asegurar que cada hombre recibiera lo que se merecía” (FARRAR [1995: 31]).

65 GAGARIN (1979: 232). Se trata de abarcar una “variada gama de conductas abusivas caracterizadas por la actitud orgullosa y ofensiva del agresor hacia la víctima del atropello”, según SCABUZZO (1999: 117). En realidad, debemos aclarar que la *hýbris* no implica en sus alcances necesariamente un acto de violencia. Si hay un común denominador entre todos los actos “tipificados” bajo su órbita, debemos pensar que se trata –en todos los casos comprendidos– de un “shameful abuse of a physical body” (N. R. E. FISHER [2005: 70]).

66 S. C. TODD (1993: 379).

67 En *Avispas*, KONSTAN (1985: 45–46), al comentar el episodio en que Filocleón golpea a su hijo que quiere llevarse a la flautista (vv. 1379–1386), reconoce que “violence against a fellow citizen was an actionable offense”. Esta idea jurídica de *hýbris* es constante a lo largo de las obras aristofánicas.

68 Según O. MURRAY (1990: 139), la *hýbris* constituía “a cornerstone of the democratic legal system”.

agresión contra la víctima por si en el futuro se iniciaba un juicio y eran necesarios testimonios en la corte.⁶⁹

La presencia de *martýromai* en este pasaje que apunta a la figura de los testigos, un recurso frecuente como parte de los elementos probatorios en las actuaciones ante los tribunales, nos está dando cuenta –en términos cómicos– de una respuesta jurídica concreta ante la violencia de Pisetero. Dicho contexto, que enmarca las posibles sanciones aplicables al golpeador dentro de la ley ateniense, queda reforzado por la llegada a la ciudad del vendedor de decretos (*psephismatopóles*), quien también experimentará la agresividad del anciano (vv. 1035–1038) cuando comente haber llegado a la ciudad para vender nuevas leyes:

Ψη. ἐὰν δ' ὁ Νεφελοκοκκυγιεὺς τὸν Ἀθηναῖον ἀδικῇ –
 Πε. τοῦτ' ἔστιν αὖ κακὸν τὸ βιβλίον;
 Ψη. ψηφισματοπώλης εἰμὶ καὶ νόμους νέους
 ἦκω παρ' ὑμᾶς δεῦρο πωλήσων.

Ven.:– Y si un nubicuquilandio comete injusticia contra el ateniense...; Pi:– ¿Qué otro mal es ese librito?; Ven.:– Soy vendedor de decretos y llegué aquí junto a vosotros para vender nuevas leyes.

Tras intentar imponer ciertas normas jurídicas nuevas (νόμους νέους, v. 1037) que vende en un escrito, la suerte del vendedor no es distinta de la del inspector: es expulsado por Pisetero mediante golpes que él mismo oculta en su propio discurso bajo misma denominación: “Y yo te voy a mostrar hoy leyes agudas” (πικροὺς ἐγὼ σοι τήμερον δεῖξω νόμους, v. 1045).⁷⁰ Tanto en uno como en otro caso comentado, los golpes en escena son discursivamente “disfrazados” por medio de alusiones a términos mencionados con anterioridad por cada uno de los personajes que han sufrido los embates.

La otra referencia a la *hýbris* en la comedia ocurre en el v. 1046, cuando Pisetero es llamado a juicio por haber ejercido violencia: “Cito a Pisetero por el cargo de violencia (*hýbris*) para el mes de Muniquión” (καλοῦμαι Πεισέταιρον ὕβρεως εἰς τὸν Μουνιχιῶνα μῆνα).⁷¹ La discusión sobre cuál de los personajes –si el inspector o el

69 SOMMERSTEIN (1987a: 268–269) destaca aquí la importancia del verbo, que como vimos Aristófanes repite reiteradamente en su producción literaria.

70 Como señala JACKSON (1919: 96), la agresión contra el vendedor de decreto encuentra una lógica en el tratamiento general que la comedia aristofánica otorga a los políticos contemporáneos: “The ψηφισματοπώλης in the *Birds* embodies in all probability this phase of the pernicious activity of politicians in moving, altering, and misinterpreting laws for the benefit of their particular clients”.

71 Ya hemos reconocido el sentido técnico del verbo *kaléomai* (“llamar o citar para que comparezca”). De acuerdo con el estudio de WILLI (2003: 74), aparece frecuentemente con este alcance

vendedor de decretos— pronuncia estas palabras es ajena a las hipótesis planteadas en la presente investigación.⁷² Sí nos interesa, en cambio, destacar que el contexto de esta nueva alusión es muy diferente del anterior: frente a la presencia de un vocabulario claramente paratrágico que relevamos en el caso del diálogo con Iris, aquí el objeto de la crítica aristofánica recae en las figuras de estos empleados judiciales que, aun antes de haberse celebrado la fundación de la nueva ciudad, ya buscan incorporar en Nubicuquilandia el sistema de administración ateniense que los protagonistas de la obra rechazan desde el principio.

De esta manera, el efecto cómico radica esencialmente en la utilización de un vocabulario de contenido jurídico que es propio del sistema ático, como hemos visto que sucede también en el resto de las comedias estudiadas. Así, corresponderá necesariamente decodificar la noción de *hýbris* de forma distinta del planteo esbozado para el v. 1259, o incluso modificar nuestra interpretación respecto de aquella lectura. Es evidente que el ámbito de circulación de la violencia adquiere en la obra perfiles diferenciados en cada una de las escenas, según lo demuestran los diálogos de los personajes con el protagonista.

En el ámbito particular del derecho ateniense, encontramos la existencia de una *graphè hýbreos*, es decir, de una acción de carácter público que podía ser iniciada frente a conductas enérgicas realizadas por alguien en contra de otros.⁷³ Como ya hemos señalado, la finalidad de proteger a las personas y a su honor constituye la base

en otras comedias de Aristófanes (V. 1335, 1416, 1418, 1445, cf. Nu. 1221, Ec. 864), como hemos podido ya advertir en capítulos precedentes.

72 Baste para ello remitir a las distintas posturas presentadas por DUNBAR (1995: 572) y a la discusión presente en RODRÍGUEZ ALFAGEME (1997: 65–66).

73 MACDOWELL (1978: 129). DOVER (1972: 37) interpreta el alcance del derecho ático en este tema: “Athenian law took violence seriously; a blow directed by one citizen at another could lead to a prosecution for *hýbris*, regarded as an offence not against the individual but against the community, and so even to the death–penalty, if the jury was satisfied that the striker intended to establish over his victim a moral and social ascendancy like that of a master over a slave”. Hacia el siglo IV, Demóstenes citará en uno de sus discursos (21.47.1–4) la ley correspondiente. El texto legal establece que, si alguno cometiera violencia (*hýbris*) contra alguien, sea contra un menor, una mujer o un hombre, esclavo o libres, o le hiciera algo ilegal a alguno de éstos, cualquier ateniense, al que se lo legitime, puede interponer una acción pública (*graphé*) ante los *thesmotétai*. También Aristóteles, en su *Retórica*, se ocupa del delito en términos semejantes a los allí planteados (1374a 13–15 y 1378b 23–25). La determinación sobre el castigo que debía ser impuesto al caso correspondía al propio tribunal, que lo resolvía valorando la sanción sugerida por el denunciante (que podía incluso llegar a consistir en la muerte) y aquella contrapropuesta hecha por el denunciado. Si la sanción decidida consistía en una multa –como debía de ser habitual– se estableció que el culpable tenía que ser encarcelado hasta tanto la pagara, a menos que se tratase de un esclavo.

de la acción⁷⁴ y esta afectación del honor es común en un género como la comedia que presenta numerosas situaciones de violencia que originan una vergüenza pública o una humillación que pueden llegar a constituir causales para el inicio de un procedimiento.⁷⁵

Cuando, en las escenas yámbricas que ilustran las consecuencias del nuevo orden instaurado por Pisetero, llega a la ciudad un sicofanta para pedir alas y conseguir volar más rápido para distribuir denuncias, la reacción negativa del héroe se traducirá también en términos de violencia física. Blanco privilegiado de la comedia aristofánica –como ya examinamos–, el sicofanta es también aquí ridiculizado y el protagonista no deja pasar la oportunidad en ese sentido y se queja primero, en forma irónica, de la naturaleza del oficio (vv. 1422–1423):

Συ. μὰ Δί', ἀλλὰ κλητὴρ εἰμι νησιωτικὸς
καὶ συκοφάντης
Πε. ὦ μακάριε τῆς τέχνης.

Si.:– No, soy citador judicial en las islas y delator...; Pi.:– ¡Ay, bonito arte!”

Pocos versos después, esta lectura de la actividad litigiosa del sicofanta queda evidenciada por la calificación que hace Pisetero del trabajo forense (vv. 1433–1435):

ἀλλ' ἔστιν ἕτερα νῆ Δί' ἔργα σώφρονα,
ἀφ' ὧν διαζῆν ἄνδρα χρῆν τοσούτονι
ἐκ τοῦ δικαίου μάλλον ἢ δικορραφεῖν.

Pero hay otros trabajos más prudentes, por Zeus, a partir de los cuales debería vivir un hombre de tu edad, antes que juntando un proceso con otro.

El resultado final aproxima esta escena a las que hemos analizado antes. El delator es golpeado, esta vez con un látigo (v. 1464), y debe escapar.

La comparación de las tres escenas nos muestra una actitud coherente frente a la imposición de las normas atenienses. No sólo advertimos que Pisetero, en estos su-

74 “The central purpose of the law of *hubris* is to prevent, by a *graphe* open to all, and by penalties which could be as severe as death, ill-treatment of persons who have ‘honour’, status and valued function in society, but are in practical terms weak and incapable of defending that ‘honour’” (SAUNDERS [1994: 270]). Esto evidentemente nos lleva incluso a ampliar nuestra lectura respecto de la relación Pisetero–Iris, donde el término *hýbris*, aparte de su connotación religiosa, adquiere un alcance legal vinculado con los delitos sexuales (ver S. G. COLE [1984: 98 *et seq.*]).

75 Cf. RIESS (2012: 260–265).

puestos, rechaza de entrada el derecho ático sino que, además, cuando es denunciado según las leyes atenienses, recurre raudamente a la violencia física, actitud que sin duda es susceptible de generar risa entre el público. Sus adversarios dialógicos, en cambio, oponen conceptos claros del mundo judicial, tales como la convocatoria de testigos, el llamado a comparecencia o las amenazas del inicio de una acción pública por maltrato. Mediante estas respuestas violentas, el protagonista consigue quebrantar en escena el nexo entre acción y castigo al rechazar las denuncias legales de sus víctimas. Pisetero está lejos del derecho ateniense y –así como es inmune a los poderes sancionatorios que los dioses suelen tener respecto de los humanos que los ofenden– también parece mostrarse totalmente impune a las normas jurídicas.⁷⁶

3. ¿Una Atenas peor? La proyección del derecho de familia como estrategia

El derrotero del héroe cómico en *Aves* es complejo. A medida que va avanzando la trama de la obra, el espectador advierte progresivamente que Pisetero no tiene por objetivo (o al menos por único objetivo) huir de Atenas en busca de una comunidad ideal en estado natural, como parecían indicar sus palabras iniciales.⁷⁷ Tal como sugiere la etimología de su propio nombre, a partir de su *lógos* comienzan a delinearse, en su interacción con los restantes personajes, discursos persuasivos y engañosos que revelan sus propias ansias de poder y en los que pueden distinguirse las características propias de una situación cultural signada por la influencia de la sofística. En este sentido, la obra nos muestra cómo el lenguaje se eleva como un instrumento de poder, a tal punto que el propio Pisetero lo reconoce como medio de convencimiento y dominación: “Por las palabras la mente se eleva y el hombre se levanta” (ὕπὸ γὰρ λόγων ὁ νοῦς τε μετεωρίζεται / ἐπαίρεται τ’ ἄνθρωπος, vv. 1447–1448).⁷⁸ Esta frase justifica

76 MEYER (2014: 295) ha interpretado que Pisetero no actúa en contra del derecho ateniense, sino sólo de aquellas normas jurídicas que restringen sus impulsos naturales (esto es, sexuales), y es aquí que la obra entremezcla el *nómos* con la *phýsis*. Nuestra lectura, más bien, pone el énfasis en la habilidad retórica del protagonista de descartar o avalar las normas jurídicas (con independencia de su contenido concreto) que le sirven a su propósito político. La pieza ejemplifica la manipulación sofística convencional del orden jurídico de la *pólis*.

77 G. MURRAY (1933) nos menciona que se trata de un “play of escape”. En todo caso, si lo interpretáramos así, no podemos menos que concluir que se produjo un fracaso del planteo, puesto de manifiesto por la configuración cultural trasladada por Pisetero y Evélpides desde Atenas a la nueva ciudad: “No true Greek could live without a city, even if he was returning to Nature” (WHITMAN [1964: 177]).

78 Respecto de la importancia del *lógos* a lo largo de la obra, especialmente en el juego que se construye en torno de las relaciones entre lenguaje articulado e inarticulado, ver nuestro trabajo en

la actuación oral de Pisetero como la búsqueda mediante la persuasión del ascenso en la escala de poder.

Ya en el agón, al explicar su plan, Pisetero construye un discurso eficaz y persuasivo, que recurre a una serie de estrategias retóricas de argumentación muy propias de un ciudadano ateniense. Así, tras fomentar el logro del bien común (v. 459), conmueve a los interlocutores apelando a una pena compartida y entendiendo la situación de degradación a la que están sometidas las aves (v. 466). Enseguida se pregunta esencialmente si no es correcto que el poder real vuelva a los pájaros al ser los más antiguos (v. 478). La presentación de las pruebas que justifican su posición para sostener la autoridad suprema de las aves –basadas en el poder del canto del gallo, la presencia recurrente de pájaros en los cetros de los reyes mitológicos o el vínculo estrecho con las divinidades– da cuenta de una voluntad por construir un discurso eficaz desde los patrones impuestos por la oratoria.⁷⁹

El discurso (*lógos*) y la ley (*nómos*) son variables socioculturales fundamentales, coexisten, se superponen y se potencian en el marco de la obra.⁸⁰ Es a través de las palabras de Pisetero, un hábil conocedor de las tretas jurídicas, que se reintroducirá en su propio interés una serie de referencias explícitas a la legislación de su *pólis*, que –como vimos– paradójicamente surgía como el motivo de su huida.⁸¹ La utilización concreta del léxico jurídico por parte de Pisetero, según veremos a continuación, se manifiesta en la alusión a dos pilares del derecho ateniense que se superponen y complementan: por un lado, en el tratamiento a los padres como norma jurídica y, en segundo lugar, en una aplicación concreta del derecho sucesorio ático.

a. Pisetero frente a la *kákosis gonéon*

Como hemos visto en el caso de *Nubes*, la problemática del mal tratamiento a los padres era, sin duda, habitual entre las discusiones de la época. De hecho, el deber general y tradicionalmente absoluto de honrar a los mayores pasa a verse desafiado a fines del siglo V por toda una nueva generación de intelectuales imbuidos, tam-

BUIS (2010). Cf. también DOBROV (2001: 122–124) acerca de la inversión que se produce respecto del intertexto trágico.

79 Acerca de un análisis más detallado de este agón, ver FERNÁNDEZ (1995). Por supuesto, destaquemos que el factor cómico está dado, precisamente, porque al fin de cuentas será el propio Pisetero quien logrará triunfar y quedarse con el poder de Zeus, no las aves.

80 MOULTON (1981: 42).

81 A tal punto Pisetero hace uso cómicamente del orden jurídico ático para su propio interés individual que, lejos de las estrictas disposiciones que prohibían la tiranía, terminará convirtiéndose en un verdadero tirano de los pájaros.

bién en gran medida, en las reflexiones de la sofística y su relativismo.⁸² En *Aves*, precisamente, Aristófanes recupera el tratamiento de la temática derivada del vínculo paterno-filial, habitual en las comedias tempranas que analizamos y que parece aquí desarrollado con profundidad y de un modo particular.⁸³

El desprecio de Pisetero por las leyes y por el aparato burocrático de la justicia ateniense se contrapone, por otra parte, a su actitud cuando una vez alzados los muros de Nubicuquilandia aparece el futuro parricida⁸⁴ que resulta amante de las leyes naturales de las aves (vv. 1343–1345):

οὐκ ἔστιν οὐδὲν τοῦ πέτεσθαι γλυκύτερον.
[ἐρῶ δ' ἔγωγε τῶν ἐν ὄρνισιν νόμων.]
ὀρνιθομανῶ γὰρ καὶ πέτομαι καὶ βούλομαι

82 DUNBAR (1995: 469). No creemos, en rigor de verdad, que algún sofista haya intentado justificar alguna vez la licitud de la violencia contra los padres; sería una exageración que le sirve bien a Aristófanes para mostrar los efectos nefastos del empleo indiscriminado de las enseñanzas de esta escuela.

83 Manifestamos nuestra distancia respecto de las palabras de B. STRAUSS (1993: 154) cuando afirma que en *Aves* el tema de la relación entre padres e hijos “appears briefly”. Tampoco compartimos del todo su visión cuando entiende que “his descriptions (...) are more indicative of what behavior did not occur rather than of what behavior did occur” (1993: 166). La fantasía propia del género cómico no implica representar sobre el escenario situaciones totalmente ajenas a la realidad, sino ubicar en un espacio “otro” una serie de elementos reconocibles por el espectador desde una óptica ridícula o exagerada: en esto radica la búsqueda de la risa. Sólo se descubre el verdadero sentido de lo cómico cuando a través de la risa, que excluye pero que sobre todo integra, se descubre en el trasfondo de la representación dramática una crítica compartida por los espectadores (MILANEZI [2000: 395–396]).

84 SOMMERSTEIN (1987a) prefiere hablar de un “young man” (*neanías*) puesto que aún no realizó ningún acto contra su padre; nuevamente, la idea de la intencionalidad como opuesta a la realidad dramática. Optamos por preservar la denominación de “parricida” (*patraloías*), conscientes de que no resulta la más apropiada, porque la consideramos más clara en función de la identificación del personaje (no implica, en nuestra opinión, una toma de posición respecto de su estatus legal: es preciso señalar que el término en griego no tiene, *per se*, resonancias jurídicas; cf. BLANC [2003]). No obstante, la idea de SOMMERSTEIN es interesante por cuanto releva el tema etario. Según WESTLAKE (1954), y a través de referencias internas (principalmente vinculadas a las referencias en materia de servicio militar) este joven debía tener entre dieciocho y veinte años de edad. Respecto de la figura del “parricida” como un tema frecuente en la comediografía aristofánica, ver ORFANOS (1998: 120–121, n. 5), quien identifica su aparición, aparte de en *Aves*, en *Nu.* 911, 1327, 1427–1428, *Ra.* 274, 773, *V.* 1133–1134 (en este último caso, se destaca el uso paradójico de la inversión, ya que ridículamente el propio padre resulta ser el “parricida”, *patraloías*, de su hijo).

οἰκεῖν μεθ' ὑμῶν ἀπιθυμῶ τῶν νόμων.⁸⁵

No hay nada más dulce que volar. [Yo amo las leyes de las aves]. Pues estoy loco por los pájaros, vuelo y quiero vivir con ustedes y deseo sus leyes.

Pisetero le responde, a través de un interesante planteo, que las leyes (*nómoi*) de los pájaros son muchas. Nos enfrentamos con la pluralidad y subjetividad de las normas, que es lo que le va a permitir avanzar en sus objetivos políticos individuales: “¿Cuáles leyes? Pues son muchas las leyes de las aves” (ποίων νόμων; πολλοὶ γὰρ ὀρνίθων νόμοι, v. 1346). Una respuesta semejante no sólo pone aquí en juego las discusiones acerca de la variabilidad del derecho positivo, sino que además vincula la multiplicidad de las normas con la existencia de la contradicción.⁸⁶ Tener normas múltiples en un ordenamiento jurídico poco sistematizado implica la posibilidad de enfrentarse con leyes cuyo alcance se contraponen en determinada materia. Como veremos, entre las aves también existirían, como entre los hombres, normas convencionales que resultan incompatibles en cuanto a sus contenidos.

Pisetero efectúa a través de estas referencias una operación de traslado del sistema normativo de Atenas al mundo de los pájaros, y el sentido pleno de este desplazamiento surge si analizamos sus alusiones a la luz de un pasaje previo que aparece en el texto acerca de las ventajas jurídicas del sistema de vida de las aves. En efecto, el corifeo había mencionado ya el principio de que las cosas que son malas entre los atenienses y prohibidas por la ley, resultaban todas buenas entre los pájaros: “Pues cuantas cosas son allí malas y prohibidas por la ley, esas cosas son todas buenas junto a nosotras las aves” (ὅσα γὰρ ἐνθάδ' ἐστὶν αἰσχροὶ καὶ νόμῳ κρατούμενα, / ταῦτα πάντ' ἐστὶν παρ' ἡμῖν τοῖσιν ὀρνίσις καλά, vv. 755–756).⁸⁷ A continuación, se ejemplificaba la afirmación mediante una similar construcción sintáctica: “Si pues allí es malo según la ley pegarle al padre, eso aquí junto a nosotros es bueno” (εἰ γὰρ ἐνθάδ' ἐστὶν αἰσχρὸν τὸν πατέρα τύπτειν νόμῳ, / τοῦτ' ἐκεῖ καλὸν παρ' ἡμῖν ἐστὶν, vv. 757–758). Es factible

85 Los corchetes indican que el segundo verso citado, muy posiblemente, es una incorporación tardía al texto. Acerca del comentario de los escolios respecto del par léxico *nómos* / *nomós*, ya nombrado, a lo largo de este pasaje, ver ROBERT (1898: 582 *et seq.*). Sobre la ambigüedad del término *nómos* en toda la obra, ver ALINK (1983: 54–59).

86 “...the sophistic concept of legal relativism is most convenient, since it allows him to find support in the body of bird *nomoi* for any position he wishes to take” (HUBBARD [1997: 35]).

87 Es problemático el participio κρατούμενα, que mantienen la mayor parte de las ediciones; sin destacar los argumentos convincentes de DUNBAR (1995), N. G. WILSON (2007: 122–123) propone inteligentemente su posible reemplazo por πατούμενα. El adjetivo κρατούμενα ha sido defendido por IMPERIO (2004: 403), quien lo traduce como “tenuti a freno”, “dominati”.

apreciar aquí la idea sofística de la relatividad de las normas y del juego entre *phýsis* y *nómos*:⁸⁸ mientras que en ciertos contextos un *nómos* puede ser de determinada manera, ello no necesariamente implica su proyección a otros ámbitos, que bien pueden estar regulados por *nómoi* de diverso contenido y alcance.

En la escena del parricida, sin embargo, Pisetero modifica su discurso luego de hablar de la valentía de quien se enfrenta al padre y rechaza al joven visitante alegando la existencia de una antigua ley –escrita en las tablillas de anuncios de las cigüeñas– que determina que, cuando el padre cigüeño alimenta a los cigoñinos hasta que éstos puedan volar, es deber de los pichones luego alimentar a su padre (vv. 1353–1357).⁸⁹

ἀλλ' ἔστιν ἡμῖν τοῖσιν ὄρνισιν νόμος
παλαιὸς ἐν ταῖς τῶν πελαργῶν κύρβεσιν·
ἐπὶν ὁ πατὴρ ὁ πελαργὸς ἐκπετησίμους
πάντας ποιήσῃ τοὺς πελαργιδέας τρέφων,
δεῖ τοὺς νεοττοὺς τὸν πατέρα πάλιν τρέφειν.

Pero hay entre nosotras las aves una ley antigua en los tabloncillos de las cigüeñas. Cuando el padre cigüeño alimenta a todos los cigoñinos preparados para volar, es preciso que los pichones a su vez alimenten a su padre.

A diferencia de lo que propone el corifeo, Pisetero encuentra desde la premisa de la multiplicidad de normas la presencia de una ley asombrosamente paralela a la que existe en Atenas para castigar en forma indirecta el maltrato hacia los mayores. La transposición cultural se advierte, de modo simultáneo, en la recurrencia de un proverbio conocido por los atenienses (aunque ajeno a las aves mismas),⁹⁰ en la referencia expresa al acto de escribir sobre *kýrbeis* –placas en que se preservaban las leyes

88 RODRÍGUEZ ALFAGEME (2012: 206–207).

89 Es evidentemente que el manejo retórico de Pisetero, que se contradice a sí mismo pero que adapta su discurso de acuerdo a las circunstancias, es extremadamente hábil. Poco puede hacer el parricida frente a esta manipulación retórica, como muestra ORFANOS (1998: 132). Pisetero es un gran astuto que logra engañar a sus interlocutores; ORFANOS (2006: 99).

90 Zenob. 1.94. El proverbio de que uno debía actuar “como la cigüeña con sus padres” era de vital importancia para la mentalidad ateniense (MENU [1997: 149]), en la medida en que se relacionaba con la piedad filial; cf. ZANETTO (1987: 289) y DUNBAR (1995: 656–657). En tanto se trata de una burla de la institucionalidad de la *pólis*, y en virtud de la mención de la *Stoà Basileios*, tampoco sería inadecuado imaginar aquí, en la estructura profundo, un juego léxico con el *Pelargikón*, la línea de murallas que defendía parte de la acrópolis ateniense.

en la *Stoà Basíleios*–⁹¹ así como en la introducción explícita de la legislación de Solón respecto del mal tratamiento hacia los padres (*kákosis gonéon*) –que analizamos en el caso de *Nubes* en el Capítulo VII–, esta vez aplicable cómicamente a las cigüeñas.⁹²

El cambio de postura de Pisetero y la recurrencia a una ley que se contrapone a la mencionada previamente por el corifeo ocurren apenas después de revelarse la intención del parricida, que queda al descubierto cuando dice que su deseo de mudarse entre las aves se funda en la voluntad de estrangular a su padre y “tenerlo todo” (παντ’ ἔχειν): “Por eso ciertamente me he mudado hasta aquí arriba: deseo estrangular a mi padre y tenerlo todo (apoderarme de todo su patrimonio)” (διὰ ταῦτα μέντοι δεῦρ’ ἀνοικισθεῖς ἐγὼ / ἄγχειν ἐπιθυμῶ τὸν πατέρα καὶ πάντ’ ἔχειν, vv. 1351–1352).⁹³

La voluntad del joven de constituirse en heredero mediante el asesinato del progenitor motiva el rechazo de Pisetero, quien con sus palabras cita el texto legal de Solón que reproduce el *nómos ágraphos* de la honra a los padres,⁹⁴ e intenta convencer al parricida –a partir de unos “buenos consejos” transmitidos por sus propios antepasados– acerca de la conveniencia de participar en las campañas y ganar su propio dinero.⁹⁵ Aquí Pisetero ha hecho uso del derecho de familia transpuesto al universo de las aves con un objetivo preciso: no sólo el de no permitir la llegada de extranjeros a la ciudad recién construida en medio de las nubes, sino también el de oponerse a quien pretende destronar a su padre y heredar sus bienes por la fuerza.

Aparece una nueva alusión de Pisetero a la legislación soloniana cuando la embajada de los dioses, hacia el final de la obra, se acerca a Nubicuquilandia. Heracles, Poseidón y el Tribalo son enviados para convencer al protagonista de la necesidad de llegar a un acuerdo (vv. 1577–1578). Allí, si bien lo primero que quiere hacer Heracles es matar al ateniense rebelde “ahorcándolo” (ἄγχειν) –intención que menciona en dos oportunidades (vv. 1575 y 1578)–, sin embargo luego de una conversación con

91 Sobre la *Stoà Basíleios* como lugar en el que se collocaban los *áxones* y *kýrbeis* que contenían las leyes de Solón, consultar RHODES (1981: 134–136) y S. C. TODD (1993: 128, n. 35).

92 ORFANOS (2006: 92–93).

93 Al analizar este pasaje, DUNBAR (1995: 656) señala que puede interpretarse que se trata de un hijo único impaciente por heredar el *oikos* de un padre que no muere y que sigue ejerciendo control sobre él. EHRENBERG (1957: 297), en este mismo sentido, muestra que en la Atenas de Aristófanes un deseo propio y generalizado de los hijos era querer deshacerse de su padre por motivos exclusivamente económicos.

94 TURATO (1971–1972: 127). Ya nos hemos referido a esta norma no escrita en el Capítulo VII.

95 Esto apunta al hecho de que ya no tendrá que mantener a su padre ni ser mantenido por él. Cf. B. STRAUSS (1993: 164). Acerca de la importancia patriótica de esta recomendación de Pisetero, ver WESTLAKE (1954: 93–4).

el protagonista termina aceptando su pedido. La pregunta, entonces, es ¿cómo logra Pisetero persuadir a sus interlocutores para que acepten sus términos?

Poseidón le comenta a Heracles que, si Zeus muere luego de haberle entregado la soberanía a los pájaros, será pobre, por cuanto él es quien debería recibir todo el patrimonio que el padre de los dioses deje tras su muerte. Pisetero, escuchando este argumento, aprovecha la ocasión para mencionar de modo explícito una ley en materia sucesoria expresamente atribuida a Solón (...τὸν Σόλωνός σοι νόμον, v. 1660),⁹⁶ cuya funcionalidad radica en dar cuenta de la imposibilidad por parte de Heracles de constituirse en heredero de Zeus por tratarse de un hijo bastardo.⁹⁷ La norma citada dice (vv. 1661–1663):

νόθῳ δὲ μὴ εἶναι ἀγχιστεῖαν παίδων ὄντων γνησίων·
ἐὰν δὲ παῖδες μὴ ᾧσι γνήσιοι, τοῖς ἐγγυτάτῳ γένους
μετεῖναι τῶν χρημάτων.

Que el hijo bastardo no tenga derecho de parentesco de primer grado si hay hijos legítimos. Y si no existen hijos legítimos, que los parientes colaterales más próximos se repartan la herencia.

Frente a las indicaciones de Poseidón que intentan convencer a Heracles de que heredará los bienes de Zeus cuando muera, Pisetero le recuerda que –en realidad– nada podrá heredar ya que nació de una mujer extranjera (v. 1652). El texto legal hace hincapié en el concepto de *ankhisteía*, que implica los “derechos de parentesco”, la estructura familiar de los parientes más próximos al difunto⁹⁸, opuesta a los *syngeneis* que corresponden a los parientes colaterales.⁹⁹ Según la ley de Solón, pues, los bastardos no heredan, mientras que sí lo hace la descendencia legítima.¹⁰⁰ Una ley de Pericles, propuesta hacia mediados del siglo V, reforzaba esta idea y restringía el orden

96 Ver un examen de las distintas posturas sobre esta legislación en el minucioso trabajo de GAGLIARDI (2002).

97 Este juego jurídico toma por base la relación paterno–filial de Zeus y Heracles, que en el caso de la tragedia ha sido trabajada por MIKALSON (1986).

98 En su trabajo sobre las herencias, GALAZ (1988: 60) hace un rastreo por el sentido de este concepto. S. C. TODD (1993: 217) define a la *ankhisteía* como “the statutorily defined group of kin who had both rights and duties in default of direct heirs”; cf. BISCARDI (1982: 107), quien además recupera el valor religioso del vínculo.

99 La *syngeneia* es un término más laxo, pues, junto con la *vecindad* y el *pueblo*, es uno de los constituyentes de la comunidad (*Gemeinschaft*) de la Atenas clásica (LONGO [1987: 116]).

100 No habiendo hijos legítimos –quienes, naturalmente, heredaban de forma directa–, en derecho ático se procedía a la apertura de la sucesión a los colaterales (MILES [1950], J. W. JONES [1956], COBETTO GHIGGIA [1999]).

sucesorio a los hijos legítimos, de madre y padre ciudadanos,¹⁰¹ considerados como descendientes directos.

Mediante una conveniente referencia a la ceremonia de la *amphidrómia* en la que los menores eran introducidos en la fratría del padre y por lo tanto legitimados como tales (vv. 1668–1669),¹⁰² Pisetero hace que Heracles, cuya atención solamente se focaliza en la carne que se asa,¹⁰³ finalmente acepte que no podrá obtener ninguna herencia de Zeus por carecer de legitimidad para ello. Allí, cuando es convencido, observa hacia arriba con un gesto amenazante que motiva que Pisetero le pregunte por su mirada de agresión: “¿Y qué estás mirando arriba con gesto amenazante?” (τί δῆτ’ ἄνω κέχηνας αἵκειαν βλέπων; v. 1671).

Si reparamos en cómo se describe el modo en que Heracles dirige sus ojos hacia donde se encuentra Zeus, vemos que tiene una mirada violenta. Una vez más, Pisetero interpreta la reacción desde un punto de vista ateniense; para los espectadores del drama cómico, el término *aikéia* tenía un significado preciso, ya que era utilizado para designar el daño físico o la agresión, de modo que cuando era cometido originaba la posibilidad concreta de iniciar una presentación judicial privada (*díke*) contra el que había actuado de modo violento. Toda agresión física podía constituir una *aikéia*, aunque si a través de la actuación agravante se afectaba el honor (*timé*) de la víctima, entonces podía interpretarse como la realización de una ofensa contra la comunidad

101 El carácter legítimo de los descendientes provenía de la ciudadanía de ambos padres (como desarrollaremos más adelante en este mismo capítulo), de modo que, según esta lógica textual, Heracles, hijo de una madre extranjera (*xéne*), Alcmena (mortal), jamás podría según el derecho ateniense heredar a su padre Zeus.

102 En *Aves* se manifiesta el gran conocimiento de Aristófanes respecto del hábito ateniense de reconocimiento de los hijos: en los vv. 494 y 922 se alude a la ceremonia de la *amphidrómia*, por medio de la cual se le colocaba un nombre al niño al décimo día de haber nacido; con posterioridad era presentado a los miembros de la fratría, lo cual constituía un paso importante en favor de la legitimidad; BEAUCHET (1897: 343); EHRENBERG (1957: 303). La pregunta de Pisetero a Heracles en el v. 1669 (“¿Ya tu padre te presentó a los miembros de tu fratría?”; ἤδη δ’ ὁ πατήρ εἰσήγαγ’ εἰς τοὺς φράτερας;) es otro argumento más por parte de Pisetero tendiente a convencer a Heracles de que no es un hijo legítimo y, por ende, no heredará. Sobre la presentación en el seno de la fratría, ver LAMBERT (1993: 31–43). IMPERIO (2004: 410–411) reconoce que un modo eficaz de poner en discusión el derecho de ciudadanía era acusar a alguien de no haber sido admitido en una fratría o de haberlo sido mediante fraude o corrupción (cf. Ar. Ra. 417–418; Is. 6.21–26, D. 39.2–4). Las/os autoras/es aún parecen no ponerse de acuerdo con relación al verdadero valor de pertenecer a una fratría para la determinación de la calidad de ciudadano (A. R. W. HARRISON [1968: 64 *et seq.*]). Cf. además S. C. TODD (1993: 180) y FERGUSON (1910).

103 Se trata de una imagen cómica habitual de Heracles, caracterizado siempre por su glotonería; cf. PAPPAS (1991).

en su conjunto y era llamada *hýbris*. Estando involucrada una afectación general, en este caso cualquier ciudadano interesado podía presentar una demanda (*graphé*).¹⁰⁴ No obstante, los campos de aplicabilidad de la *díke aikeías* y de la *graphè hýbreos* no solían ser claramente discernibles.¹⁰⁵ En determinadas circunstancias, la posibilidad de optar por una u otra acción correspondía a una decisión que el querellante tomaba en función de sus propios intereses.¹⁰⁶

Estamos en presencia de una nueva alusión al conflicto entre padres sometidos e hijos golpeadores. Evidentemente Pisetero, quien antes había citado una ley de las aves basada en la *kákosis gonéon* para expulsar a los visitantes indeseados como el posible parricida, ahora origina desde sus palabras –y fomenta– un odio profundo en Heracles respecto de su padre Zeus, promoviendo una actitud agresiva. No es un dato menor que el término *aikeía* era empleado para denotar en particular un agravio físico contra los padres, penado por la ley de Solón.¹⁰⁷

Mediante el ejemplo del mal tratamiento de los padres por parte de los hijos, *Aves* refuerza las mismas inquietudes de *Nubes* con respecto a la mutabilidad del derecho positivo y a la manipulación de las normas, que son entonces convencionales y relativas. En efecto, a lo largo de la comedia el estudio de las alusiones al maltrato de los padres, como una regla no escrita que articula los cimientos de la sociedad ateniense, revela la manera en que se comporta Pisetero frente a los otros personajes. Con su discurso intenta proteger a los padres de los ataques de sus descendientes pero sólo cuando en sus objetivos aparece el deseo de deshacerse de los intrusos molestos, porque poco después manipula esas mismas leyes para originar una violenta oposición entre un padre y su hijo (Zeus / Heracles).

B. STRAUSS (1993: 166) afirmaba que el conflicto paterno-filial en Aristófanes suele ser utilizado simbólicamente para dramatizar la tensión existente entre generaciones dentro de la Atenas contemporánea. También podemos concluir que la recurrencia de un planteo relativista en materia jurídica deja entrever de modo simbólico –desde la problematización de signos discursivos y legales– la realidad de la época y las ideas corrientes en este aspecto.

La lectura de la tradición desde el derecho ático escrito y la concreción textual de preocupaciones generales de la sofística constituyen el *modus operandi* estratégico de

104 S. C. TODD (1993: 270). Entre los autores clásicos que discuten el valor de *hýbris*, no puede dejar de mencionarse a Arist. *Rhet.* 1374a– 1378b.

105 MACDOWELL (1978: 130); A. R. W. HARRISON (1968: 168–9); R. OSBORNE (1985: 50).

106 Cf. D. 54.1.

107 No resulta casual que Platón nombre, entre los delitos propuestos para sancionar en Magnesia, la agresión contra los antepasados como *aikía gonéon* (Lg. 881d3).

Pisetero. En el circuito de inversión que se experimenta a lo largo de toda la obra, los atenienses como el parricida quieren sustraerse de los efectos de las reglas jurídicas de su ciudad y los dioses son sumergidos dentro del campo de acción de un poder humano (v. 163) capaz de predecir e influir en sus vidas.

El poder del *lógos* en el seno de la comedia¹⁰⁸ permite que la palabra se convierta en instrumento de dominación dentro de un para-universo en el que los valores son replanteados en su sentido. Pero las palabras –recordemos que otro dilema sofístico estaba dado por las discusiones acerca de la naturaleza del lenguaje– pueden ser utilizadas en un doble camino. Por un lado, pueden ser apropiadas para delinear un complejo sistema organizativo y provocar la imposición de un esquema paralelo, minando sofisticadamente las bases conservadoras de la sociedad y mostrando la flaqueza de sus instituciones. Pero, por el otro lado, suministran un modo interesante de expresar a través de la comicidad la crisis inevitable de una *pólis* en que se cuestiona la solidez de los lazos familiares y se subvierte, por convención impuesta, la justicia natural.¹⁰⁹

Llevando al extremo discusiones contemporáneas planteadas por los sofistas, como ocurre según lo visto con el relativismo de las normas jurídicas, Aristófanes presenta irónicamente su visión acerca de las nuevas tendencias del pensamiento. Si en *Nubes* la oposición padre / hijo estaba atravesada por la presencia de la nueva educación sofística,¹¹⁰ en *Aves* también la ecuación sofistas / brecha generacional aparece planteada desde un manejo del poder del discurso y su proyección retórica.¹¹¹

b. Matrimonio y sucesión: cómo heredar a Zeus

Lejos estamos ya del protagonista que al comienzo de la pieza rehuía las normas invocadas por los demás. En efecto, advertimos cómo, frente al parricida, Pisetero logra hacer uso del derecho de familia traspuesto al universo de las aves con un objetivo

108 La importancia del *lógos* en el drama ateniense es señalada explícitamente por LÓPEZ RODRÍGUEZ (1997: 257). ORFANOS (2006: 101) señala que Nubicuquilandia no tiene nada que envidiar a Atenas, salvo en el hecho de que es potencial y que sólo existe “par la grâce du langage, par la vertu des jeux de mots”. Acerca de la proximidad y lejanía de Nubicuquilandia y Atenas, ver RUFFELL (2011: 295).

109 La *pólis*, pues, se consolida como una creación convencional, “a purely human invention, attempting to constrain the inherently erotic nature of men with the spiderwebs of its laws, customs, and propriety” (NELSON [2014: 124]).

110 La relación de los atenienses con el movimiento sofístico se advierte en este conflicto de generaciones y se manifiesta en sus aspectos más contradictorios (SÁNCHEZ MANZANO & RUS RUFINO [1991: 23]).

111 THIERCY (1986: 103).

preciso: no sólo el de no permitir la llegada de un nuevo extranjero a la ciudad recién construida en medio de las nubes, sino también –y sobre todo– el de oponerse a quien pretende destronar a su padre para heredar sus bienes por la fuerza.

Hemos visto que la lectura del texto de la norma soloniana sobre herencias sugiere, de acuerdo a las palabras del propio Pisetero, que Heracles no está en condiciones de heredar a Zeus, pues, como él señala, será Poseidón el primero que se va a oponer a que reciba los bienes, alegando ser hermano legítimo (v. 1657). Sin embargo, dado que en el sistema jurídico ático el orden hereditario establece que los hijos legítimos desplazan a los colaterales¹¹² –como era sabido por Pisetero y por el público que presenciaba este contrapunto discursivo– es evidente que tampoco Poseidón, en tanto hermano de Zeus (el causante) estaba legitimado en principio para sucederlo, a pesar entonces de los engañosos términos del ateniense. Nuevamente la referencia a la legislación en materia de herencia no es casual, sino que supone un manejo discursivo consciente y minucioso por parte de Pisetero. La pregunta que cabría hacerse, entonces, es: ¿quién será el heredero de Zeus, conforme la lógica del texto, cuando éste “muera” (vv. 1642, 1645, 1656)? Corresponde aquí rastrear en la obra la terminología específica vinculada con el derecho de sucesiones.

En los vv. 1652–1654 se presenta la siguiente pregunta retórica:

ἦ πῶς ἄν ποτε
ἐπὶ κληρον εἶναι τὴν Ἀθηναίαν δοκεῖς,
οὔσαν θυγατέρ', ὄντων ἀδελφῶν γνησίων;

¿O cómo crees que Atenea sería la heredera única, siendo una hija, si tuviera hermanos legítimos?

Si entendemos que la *epíkleros* hace referencia a la figura de la mujer que, sin un familiar varón que pudiera heredar, debía transmitir por sí misma el patrimonio del *oikos*,¹¹³ esta expresión daría por sobreentendido que es Atenea, huérfana de su pa-

112 Dos son las características fundamentales del sistema de herencias en Atenas: el desplazamiento de las mujeres por los herederos varones, por un lado, y el hecho de que los descendientes prevalecen sobre los colaterales. Cf. BISCARDI (1982: 119).

113 Suele indicarse que la *epíkleros* era la “heredera universal”. Contra esta traducción se manifiesta BOEGEHOLD (1994: 60), quien indica que ella era una suerte de intermediaria en la transmisión de los bienes. Leemos en [D.] 43.51 que ante la ausencia de disposición testamentaria, las mujeres se trasladan junto con los bienes; es severo en Atenas este vínculo de inescindibilidad entre su persona y la propiedad de los bienes, lo que queda relevado por el prefijo ἐπι– que indica que ella está “encima” o “atada” a los bienes, cf. KELLS (1967: 181). Sobre la *epíkleros* pueden consultarse PAOLI (1936: 78), HARRISON (1968: 132–138), LACEY (1968: 139–145), MACDOWELL (1978: 95–108), SCHAPS

dre, quien recibirá sus bienes. Era natural que el público asumiera la propuesta de la comedia: por un lado, si bien todos sabían que Atenea tenía hermanos legítimos, a nadie debía de sorprender que sobre el escenario cómico un personaje como Heracles –con sus pocas luces– lo olvidara. Por el otro, ni Hefesto ni Ares podían contar como posibles herederos; el primero ni siquiera era considerado hijo de Zeus en algunas tradiciones míticas,¹¹⁴ mientras que el segundo –referido habitualmente como un dios deshonrado por los demás dioses¹¹⁵ e, incluso, odiado por su propio padre–¹¹⁶ difícilmente podía ser tenido en consideración dentro del círculo de potenciales sucesores.¹¹⁷

Las mujeres, lo sabemos, carecían de personalidad jurídica propia, pero mediante la institución del epiclerado, que algunos consideran proveniente del derecho sagrado familiar, se permitía su participación en la transmisión *mortis causa*. Así, por ejemplo, el orador Iseo (8.33) nos aclarará, en el siglo IV, que –aun a pesar de su sexo– una hija resulta pariente más próximo que un hermano a los efectos sucesorios, pues nació del causante y no con él: esto sigue mostrando la preeminencia del vínculo lineal por sobre el colateral.

Hay que recordar, no obstante, que para evitar esos inconvenientes entre líneas de parentesco la huérfana de padre establecida de este modo como *epíkleros* estaba sometida a una acción de reivindicación por parte del pariente más cercano, junto con la masa de la herencia. Era costumbre –y ley– que el pariente más próximo del muerto, si así lo solicitaba judicialmente, contrajera matrimonio con ella, de modo que la mujer fuese una suerte de vehículo de transmisión hereditaria entre varones del mismo círculo familiar.¹¹⁸

(1979: 25–42) y COX (1998: 94–99), así como el trabajo fundamental de KARABÉLIAS (2002). Acerca de la importancia de su rol en la comedia, cf. BELARDINELLI, IMPERIO, MASTROMARCO, PELLEGRINO & TOTARO (1998: 264–270).

114 Por ejemplo, cf. Hes. *Thg.* 927–9.

115 S. *OT* 215.

116 *Il.* 5.889–98.

117 Esto excluye, claramente, a Poseidón. Según CASEVITZ (1978: 100, n. 1653), “Aristophane, pour glorifier Athéna et Athènes, ne mentionne pas les frères légitimes de la déesse, Arès et Héphaïstos”. Esbozaremos, a continuación, una explicación que nos resulta más convincente para concebir ficcionalmente a Atenea como hija única. Recordemos que Atenea era, en la mitología griega, la hija favorita de Zeus. A diferencia de otras divinidades, ella nació directamente de la cabeza de Zeus, siendo su descendiente por partida doble. Desde esta perspectiva, no presenta jurídicamente los problemas de Heracles de tener una madre extranjera.

118 A. R. W. HARRISON (1968: 66): “to ensure the safe transmission of property (...) if a man died without male issue, his daughter was required to marry his closest male relative, even if that man had to leave his wife to do so” (LEFKOWITZ [1983: 38]). En estos casos, debía probarse en la cor-

En la lógica presentada en *Aves*, Atenea resulta la única heredera, y según la costumbre ática, en su situación jurídica *podía* ser solicitada como esposa por Poseidón, tal y como sugiere Pisetero al hablar del reclamo jurídico que éste hará como hermano legítimo de Zeus.¹¹⁹ No obstante, la unión entre ambos dioses habría resultado impensable para el propio Aristófanes y para el público ateniense de sus obras. Cabría preguntarse, entonces, si, en el seno de una comedia cuyo propósito es hacer reír, existe una instancia en la que el conflicto sucesorio presentado se resuelve humorísticamente.

Evidentemente muchas son las pautas que nos brinda el texto acerca de la posición jurídica de la mujer. Resultan llamativos, en una obra tan focalizada en el manejo del orden legal, ciertos descuidos que deben motivar, al menos, una reflexión. Uno de ellos radica en la cita analizada de la ley de Solón que no incorpora la alusión a las hijas ilegítimas (*nóthai*) que, en cambio, fue transmitida por otros textos que hoy conocemos.¹²⁰ Por otra parte, sorprende también la presentación de Iris en la ciudad de las aves, ya analizada, puesto que en dos oportunidades afirma ser hija de Zeus (vv. 1230 y 1259),¹²¹ cuando carecemos de otras fuentes de la literatura griega que nos sugieran ese parentesco. Estos detalles nos llevan, en conjunto, hacia el relevamiento de

te la cercanía familiar con la *epíkleros* para reclamarla (SCAFURO [2011: 25], aunque dicho vínculo haya sido en extremadamente difícil de probar en la práctica, como sostiene MACDOWELL (1978: 102–103). Muy posiblemente, los casos en que no hubiese ningún pariente masculino cercano hayan sido escasísimos (KARABÉLIAS [2002: 106–108]), pero la ley los preveía. Así, en ciertos casos podía admitirse que no fuera el pariente más cercano quien contrajera matrimonio con la joven (cf. las normas en juego citadas por CAREY [1998: 103 *et seq.*]). Podía suceder que el pariente más cercano no presentase un pedido judicial por el motivo que fuere (por ejemplo, por no querer terminar su matrimonio existente, o porque prefería que fuese su propio hijo u otro familiar quien se casase con la *epíkleros*, o incluso por cuestiones de edad). También era posible que su padre decidiera adoptar a un hijo (en vida o mediante testamento) para que contrajese matrimonio con ella. La oratoria nos muestra que, de no ser así, ella podía estar sujeta a adjudicación judicial en función de los reclamos presentados; Is. 2.2, 6.4, 7.3.

119 Desde ya, corresponde dejar aclarado que esto no está ni dicho ni sugerido en el texto; no obstante, también es cierto que el hecho de que el público lo pensara no hubiese sido raro si tenemos en cuenta que los espectadores del drama debían de estar más que acostumbrados a litigios vinculados con cuestiones sucesorias.

120 [D.] 43.51.

121 Iris pertenece, según la tradición mitológica, a la raza de Océano tanto por línea paterna cuanto materna, de modo que, si la consideramos (de acuerdo con Hes. *Th.* vv. 233 *et seq.*) hija de Taumante (medio hermano de Cronos) y de Electra (cf. GRIMAL [1986: 291], s.v. “Iris”), resultaría ser prima de Zeus y no su hija. No podemos dejar de advertir una intencionalidad en Aristófanes al modificar la tradición mítica.

la situación jurídica de los personajes femeninos en función de su relación con Zeus, y nos conducen inevitablemente hacia el análisis de la polémica figura de *Basíleia*.¹²²

Algunos han querido ver en este rol femenino la abstracción de la monarquía o la realeza (*Basíleia*). En efecto, ya hemos visto que en las comedias aristofánicas, sobre todo hacia su finalización, solían aparecer en escena ciertas figuras femeninas que, como *personae mutae*, representaban personificaciones de ciertos valores.¹²³ Descartamos aquí, sin embargo, esta interpretación por dos motivos: por un lado, porque las diferencias que se plantean entre estos personajes y *Basíleia* son considerables.¹²⁴ Por el otro, existen motivos métricos que impiden que leamos en ella una referencia a la “realeza” (*basíleia*) y debamos leer en cambio la forma *basíleia*, una “princesa”.¹²⁵

¿Pero quién es esta “princesa”? A lo largo del tiempo las interpretaciones han sido de lo más diversas, y se ha querido ver en *Basíleia* una alusión a Pandora,¹²⁶ a Dike,¹²⁷ a Hera,¹²⁸ o más genéricamente a una “divinidad aristofánica”.¹²⁹ La primera referencia a las características de la muchacha aparece en boca de Prometeo, cuando Pisetero (y evidentemente el público) quiere saber quién es. Se nos dicen que se trata de una

122 Coincidimos con TAAFFE (1993) cuando señala la importancia de *Basíleia* en el plano argumental de la obra, alegando que su presencia es crucial para el cumplimiento del plan cómico. Sin embargo, no compartimos su análisis en que la concibe como una figura simbólica que representa el poder de Zeus, como una “personified abstraction of ruling power”.

123 Tales como Opora en *Paz* (cf. Capítulo VI) o Diallagé en *Lisístrata*.

124 Entre sus puntos de divergencia, llama la atención sus cualidades “divinas” y el hecho de que no sea objeto de ninguna broma en concreto (KOMORNICKA [1964: 98]).

125 La crítica discutió ampliamente si debía leerse el nombre de este personaje como *Basíleia* (“princesa”) o bien *Basíleia* (“Soberanía”, “Realeza”). O. J. TODD (1932: 34) distingue aquellos pasajes en *Aves* donde aparece cada versión. Frente a esta alternancia textual de formas paroxítonas y proparoxítonas, DUNBAR (1995: 703) señala que la alfa breve final de la palabra –que no puede discutirse en los vv. 1537 y 1753–, nos muestra que la intención del autor ha sido indicarnos que debe leerse *Basíleia*. Tras analizar en detalle las discusiones de la crítica sobre esta figura y presentarnos el estado de la cuestión, NEWIGER (1957: 92 *et seq.*) concluye que “Eine allegorische Figur aber ist Basíleia schon deshalb nicht, weil sie die ‘Königin’ ist” (1957: 102). Respecto de ella, en su condición de *kóre* considero más apropiado hablar de “princesa” que de “reina”, puesto que términos como “queen” (SOMMERSTEIN [1987a]) dan la idea de que Pisetero solicita una diosa ya casada (cf. DUNBAR [1995: 703]).

126 HOLZHAUSEN (2002).

127 ALINK (1983: 233), basándose especialmente en los vv. 1238–1243.

128 Dado que al final de la obra *Basíleia* será llevada al tálamo nupcial de Zeus (vv. 1757–1758), ZANETTO (1987: 303) opina que se trata de “la partner di Zeus, che Pisetero strappa all’avversario sconfitto”.

129 ZANNINI QUIRINI (1987: 82) y EPSTEIN (1981).

joven hermosa, quien –entre otras cosas– tiene a su cuidado las buenas decisiones (εὐβουλία), la buena organización jurídica (εὐνομία), la prudencia (σωφροσύνη) y, en primer lugar, el rayo de Zeus: “Una joven bellísima, precisamente la que custodia el rayo de Zeus” (καλλίστη κόρη, / ἥπερ ταμειύει τὸν κεραυνὸν τοῦ Διὸς, vv. 1537–1538).

El silencio de este personaje a lo largo del final de la obra, junto con las alusiones textuales que lo describen, permite avanzar sobre su configuración y funcionalidad. Creemos que, por un lado, el hecho de que Prometeo sugiera a Pisetero la conveniencia de que Zeus se la “entregue” en matrimonio (“y que [Zeus] te entregue a Basíleia como mujer”, καὶ τὴν Βασίλειάν σοι γυναῖκ’ ἔχειν διδῶ, v. 1536), puede ser leído como una indicación que nos permite deducir –sin forzar el texto– que, en realidad, se trataría de su propia hija.¹³⁰

Esta relación de parentesco –que no es inaudita en la ficción cómica, teniendo en cuenta el antecedente de Iris en el v. 1259, que hacía referencia a Zeus como su padre– es sugerida incluso por la interpretación de los escolios, donde se dice que “Basíleia es hija de Zeus” (Διὸς θυγάτηρ ἡ Βασίλεια).¹³¹ Tampoco debe ser visto como algo azaroso que, en la primera descripción de la joven, ella sea presentada como guardiana del rayo de Zeus. Esta referencia ha llevado a autores como WIESELER,¹³² por ejemplo, a aproximar el personaje de Basíleia al de Atenea, por cuanto suele ser esta última diosa la que se describe como protectora de los atributos del poder de su padre: “Yo sola entre los dioses conozco las llaves de la habitación en la que está guardado el rayo” (κλῆδας οἶδα δώματος μόνῃ θεῶν / ἐν ᾧ κεραυνὸς ἐστὶν ἐσφραγισμένος (A. Eu. 827–8)).¹³³

130 En este sentido, nuestra lectura coincide con la conclusión de DUNBAR (1995: 704, n. 1537): “we infer that Bas. is his (i.e. Zeus’) daughter”. Ello no se explicita en la obra en ningún momento, pero –como postulamos aquí– es posible que Aristófanes brindara otras posibles herramientas a los espectadores para que orienten sus reflexiones en ese sentido. Así, por ejemplo, citamos en el v. 1634 el ἐκδοτέον ἐστὶν, donde aparece el compuesto del verbo *dídomi* (*ek-dídomi*) que supone el término legal ateniense para designar la entrega en matrimonio de una mujer por parte de su padre. Cf. CALERO SECALL (1993–1994: 91). Respecto de la fuerza asertiva del adjetivo verbal *ekdotéon*, ver DÍAZ DE CERIO DíEZ (1997: 253). Por otra parte, en el v. 1753, se dice que Pisetero καὶ πάρεδρον Βασίλειαν ἔχει Διὸς; el orden de las palabras nos permite traducir que él “tiene también, como quien se sienta detrás, a Basíleia la hija de Zeus”, apoyando nuestra hipótesis de la relación familiar, en vez de la tradicional interpretación de que Διὸς es un especificativo de πάρεδρον.

131 Esto surge del esolio al v. 1536; cf. DÜBNER (1883: 243). La figura de Atenea como hija de Zeus es recurrente en la comedia; queda revelado en los escolios de Av. 516 (θυγάτηρ ἡ Ἀθηνᾶ), en los de Pl. 773 y, además, según una conjetura propuesta por LLERA FUEYO (1993), podría incluso estar previsto en un mimiambo de Herondas (7.25).

132 WIESELER (1843: 130).

133 Varias/os han sugerido esta asimilación, como CRAIK (1987: 27) o CORNFORD (1914: 23).

La asimilación, entonces, cobra pleno sentido si recordamos que Atenea era llamada por el propio Pisetero como *epíkleros* y en cuanto se vuelve sobre la presentación de Basíleia. Ella se muestra guardando el rayo y “todo lo demás” (καὶ τὰλλ’ ἀπαξάπαντα, v. 1539); este “todo” se reiterará unos versos después en la pregunta de Pisetero (v. 1541) y permite a Prometeo concluir dos versos después con una tercera referencia al término: “Si la tomas de parte de él [de Zeus], lo tienes todo” (ἥν γ’ ἥν σὺ παρ’ ἐκείνου παραλάβῃς, πάντ’ ἔχεις, v. 1543). Estas palabras nos reenvían directamente a las manifestaciones del parricida a las que nos hemos referido, en las que resultaba patente el deseo de matar a su padre para poder así “tener todo” (πάντ’ ἔχειν, v. 1352). La ubicación de esta misma expresión, en ambos casos situada a final de verso, permite vincular ambas circunstancias.

En su trabajo sobre las diferentes alusiones de la diosa Atenea en la comediografía aristofánica, C. A. ANDERSON (1995: 73) se sorprendía de que en una obra como *Aves* no hubiese casi referencias a la diosa, sobre todo teniendo en cuenta el carácter político de la pieza.¹³⁴ Es cierto que son muy pocas las referencias directas y explícitas a su figura; pero también es verdad –de acuerdo con lo que postulamos– que en un espectáculo dramático como la comedia no sería extraño que, a través del personaje de Basíleia, se estuviese remitiendo visualmente a la representación de la divinidad.¹³⁵

La crítica ha discutido en numerosas oportunidades el final de la obra con la celebración del matrimonio entre Basíleia y Pisetero, provocando polémicas interpretaciones.¹³⁶ Desde nuestra lectura, *Aves* se cierra con la consagración exitosa de los

Un argumento en favor de este nexo lo proporciona ZIMMERMANN (1991: 82): “Un ulteriore indizio a favore dell’identificazione di Basíleia con Atena è fornito dai vv. 1539 sg., nei quali essa viene chiamata l’amministratrice di εὐβουλία, εὐνομία e σωφροσύνη. Dal confronto fra questo passo ed una notizia riportata nel catalogo degli scritti di Democrito, sotto il titolo Τριτογένεια (68B2 D.–K.), si ricava una prova ulteriore per la sudetta associazione: Atena, personificazione della φρόνησις, sarebbe per gli uomini fonte di tre qualità, βουλεύεσθαι καλῶς (εὐβουλία), λέγειν ἀναμαρτήτως καὶ πράττειν ἃ δεῖ (σωφροσύνη)”. Ver también NEWIGER (1957: 92–103), H. HOFMANN (1976: 147–160) y C. A. ANDERSON & DIX (2007: 322).

134 “We might expect Athena to play a prominent role in *Birds*, since the comedy concerns the establishment of a new polis”.

135 C. A. ANDERSON & DIX (2007) señalan también las profundas analogías de Basíleia con Atenea, especialmente haciendo hincapié en la relación nominal existente con la *basilinna* ateniense (cf. nota siguiente); también manifiestan que, en su papel respecto del derrocamiento de Zeus, hay reminiscencias de las funciones atribuidas por Esquilo a Tetis en las tragedias vinculadas con Prometeo.

136 CRAIK (1987), por ejemplo, ha sostenido que en toda esta escena subyace una parodia al festival de las Antesterias, donde se representaba un matrimonio sagrado en el que participaba la *Basilinna* o *Basilissa* (cf. [D.] 59.74, Poll. 8.90), esposa del arconte *basileús*. El hecho de que ahora

planes políticos de Pisetero, quien no se convierte en sucesor de Zeus por el sólo hecho de haber reclamado y obtenido el rayo y el cetro, sino principalmente porque –conforme al derecho ateniense que él hábilmente maneja y cita– se convierte en marido de la *epíkleros*.¹³⁷

En el vocabulario que lo caracteriza, Pisetero pasa por varias etapas a lo largo de la obra, progresivamente consolidadas en el propio texto: de ser un “hombre engañoso” (vv. 451–452) se va transformando discursivamente en *árkhon* (v. 1123) para luego devenir *týrannos* (v. 1708):¹³⁸ Pisetero se convertirá en el líder supremo de una ciudad que, en rigor de verdad, desde el comienzo fue identificada como suya.¹³⁹ Pero esa metamorfosis del personaje tan sólo adquiere una trascendencia indiscutible hacia la culminación de la comedia, cuando se instaura a sí mismo, mediante la boda celebrada con la princesa, como legítimo heredero *ab intestato* de todos los bienes (ἅπαντα) de Zeus.

Un pasaje extraído de otra obra aristofánica puede ser útil para justificar nuestra interpretación. Recordemos las palabras de Filocleón a su hijo en *Avispas* (vv. 583–586):

κᾶν ἀποθνήσκων ὁ πατήρ τῷ δῶ καταλείπων παῖδ' ἐπὶ κληρον,
κλάειν ἡμεῖς μακρὰ τὴν κεφαλὴν εἰπόντες τῇ διαθήκῃ
καὶ τῇ κόγχῃ τῇ πάνυ σεμνῶς τοῖς σημείοισιν ἐπούσῃ,
ἔδομεν ταύτην ὅστις ἂν ἡμᾶς ἀντιβολήσας ἀναπέισῃ.

quien contraiga matrimonio sea un profesional del engaño obnubilado por el deseo de poder evidentemente se pone en relación con toda una crítica acérrima de la posible alteración de las instituciones religiosas que caracteriza a la obra desde el inicio. SPATZ (1978: 89–90) identifica la boda como un *hieròs gámos* que se materializa en “a great cosmic copulation”. Aunque se trata en comedia de niveles a menudo superpuestos e interdependientes, nuestra lectura –en lugar de focalizarse en el plano religioso– opta por rescatar el aspecto jurídico del triunfo de Pisetero.

137 DUNBAR (1995: 705) menciona la “unlikelihood even in comedy of a mortal marrying the city patron goddess”. Nuestra lectura es diferente; consideramos que en una obra en la que se espera que el inmortal Zeus muera, en que Poseidón es un engañador y Heracles se comporta como un infame glotón de pocas luces, muy pocas cosas serían inesperadas. Creemos que el hecho de haber “disfrazado” a Atenas detrás de la figura de Basileia puede explicarse para no dejar en evidencia que el protagonista está contrayendo enlace con la ¡virgen! diosa. De modo semejante, C. BONNER (1943: 209) explica que “Aristophanes may have chosen the name Basileia to avoid a possible complaint of impiety”, aunque en la obra hay otras referencias cómicas directas a la diosa (cf. C. A. ANDERSON [2008]).

138 FERNÁNDEZ (1994: 88). Según CATENACCI (2012: 66–67), la tiranía adquiere una trascendencia particular en *Aves*, que califica como “la più ‘tirannica’ delle opere di Aristofane”.

139 El protagonista siempre hace referencia a Nubicuquilandia como “su” ciudad, utilizando los pronombres de primera persona; cf. vv. 1125, 1246–1250, 1278–1279, 1307. Cf. SOMMERSTEIN (2005a: 81).

Y si, al morir, el padre entregara a alguien su hija, habiéndola dejado como heredera única (*epikleros*), nosotros, habiendo hablado mucho de que sufrimos de la cabeza por el testamento y la conchilla que muy venerablemente cubre los sellos, se la daríamos a quien, tras suplicarnos, nos hubiese llegado a persuadir.

El texto da cuenta de una situación en la que un hombre ha dejado un testamento estipulando el futuro de su hija *epikleros* y de su propiedad, pero la interpretación o validez del documento es puesta en duda por otro pretendiente.¹⁴⁰ El resultado del juicio es sorprendente, porque se nos informa que la *epikleros* es entregada no al pariente más cercano, sino a este otro hombre, quien ha conseguido convencer al jurado.¹⁴¹ Si revisamos las palabras que Poseidón dirige a Heracles (“Pues resultan tuyos todos los bienes, cuantos Zeus deje (transmita) al morir”, σοῦ γὰρ ἅπαντα γίγνεται / τὰ χρήμαθ’, ὅσ’ ἂν ὁ Ζεὺς ἀποθνήσκων καταλίπη, vv. 1644–1645), no parece difícil concluir que se encuentran allí términos idénticos a los incorporados en el fragmento citado de *Avispas* (por ejemplo, el verbo καταλείπω, “dejar”,¹⁴² o el participio ἀποθνήσκων, “al morir”). A partir del cotejo de los pasajes de ambas obras, se identifica un juego de paralelismos que desambigua algunos sentidos: superpuestos ambos conjuntos de versos, es lícito establecer una relación entre el “padre” (ὁ πατήρ) y Zeus, que en su caso remite al vínculo entre el pretendiente y Pisetero y entre la referencia a la *epikleros* y la figura de Basíleia.

Todas estas reflexiones, dentro del propio sistema de construcción aristofánica, crean un sistema de justificación discursiva de la actuación de Pisetero. Él ha logrado persuadir (ἀναπείθειν) utilizando la palabra, tal y como lo confirma su propio nombre parlante. El ascenso político-social que disfruta, a diferencia de lo que pretende el joven deseoso de matar a su padre, sólo tiene éxito (y sólo puede tenerlo) a través del discurso, y no sólo mediante las acciones físicas: mientras que el joven parricida es expulsado, convencido por los consejos de su interlocutor, éste último logrará apoderarse de los bienes (πάντ’ ἔχειν) del padre Zeus.¹⁴³

140 MACDOWELL (1971: 211).

141 CHARLES (1938: 40) determina que, al menos a fines del siglo V, los jurados atenienses resolvían los casos de epiclerado como les parecía, sin prestar excesiva atención a los criterios legales concretos. MERRY (1893: 48) examina la relación de estos versos con el pasaje que analizamos de *Aves* (v. 1652) y concluye que seguramente debían de estar haciéndose eco de un escándalo reciente en Atenas en el que alguien obtuvo el derecho de casarse con una *epikleros* sin ninguna relación con la familia del padre fallecido de la mujer.

142 No debe dejar de llamarnos la atención el uso del verbo *kataleípo*, que implica, legalmente, el dejar los bienes a los herederos (cf. Is. 1.1, 45 y 2,27).

143 En el v. 1605, Poseidón interroga a Pisetero: “¿Despojarás a tu padre de su poder absoluto?” (ἀποστερεῖς τὸν πατέρα τῆς τυραννίδος;). Aunque se responda con otra pregunta, el público ya conoce la respuesta que el propio texto se ha ido encargando de elaborar.

Pisetero logra así alcanzar sus objetivos de poder a través de una utilización precisa del derecho hereditario ático, y es esto lo que le permite vencer a sus oponentes textuales. La negociación final resulta, en definitiva, un ejemplo de *epidikasia* cómica en el que el orador consigue reclamar (y obtener) para sí la *epikleros* y, por lo tanto, la herencia que ella transmite (esto es, el poder soberano de Zeus).¹⁴⁴ El matrimonio final, asimilado explícitamente al de Zeus y Hera (cf. vv. 1731–1735, 1736–1742),¹⁴⁵ consolida una apoteosis final en la que el protagonista es *casi* Zeus.¹⁴⁶ Nubicuquilandia será abandonada, porque el líder ocupará ahora el palacio mismo del padre de los dioses (v. 1757).

El público seguramente recordaría en esta divinización última la célebre imagen de Pisístrato entrando en la ciudad con un carro, junto con una mujer tracia llamada Fía vestida con la armadura de Atenea, persuadiendo a todos de que la diosa en persona lo acompañaba en su regreso al Ática.¹⁴⁷ A través de sus comedias, Aristófanes pretende mostrarnos una vez más no sólo su amplio conocimiento del mundo normativo que lo rodea cuanto, fundamentalmente, los efectos funcionales de un manejo jurídico del universo cultural ateniense y la trascendencia del par *nómos* / *lógos* que, una vez más, se alza como el gran sustrato protagónico de su obra.

4. “Ciudadanos” y “extranjeros”: el derecho público en Nubicuquilandia

La manipulación del derecho por parte del protagonista y la imposición de valores jurídico–políticos atenienses a dioses y aves se advierten también en el estudio de la configuración textual de las nociones de ciudadanía y extranjería. Ya desde el comienzo de la obra, Pisetero y Evélpides reconocen sufrir de una enfermedad porque, siendo “ciudadanos entre los ciudadanos”, desean escapar (vv. 30–35):¹⁴⁸

144 Sobre este procedimiento de reclamo (*διαδικασία*), ver D. 46.22, quien dice que era necesaria una audiencia de adjudicación, convocada por el arconte, para tener derechos. Cf. CUDJOE (2010: 196). Si ninguno se oponía al reclamo, el arconte o el tribunal concedía la herencia (*epidikasia*). Si, en cambio, había varios individuos con pretensiones, después del pago de un depósito, se celebraba una audiencia en la que se escuchaban los argumentos y los jueces decidían el caso (*diadikasia*). Cf. SCAFURO (2011: 22–24). El resultado de estas acciones judiciales, una vez concedida la *epikleros*, era idéntico en sus efectos al matrimonio (E. CANTARELLA [2005a: 249]).

145 SOMMERSTEIN (2005a: 83).

146 ZANNINI QUIRINI (1987: 81).

147 Hdt. 1.60.4–5. Sobre la relación entre ambos episodios, ver A. M. BOWIE (1993: 162–166), MAGNELLI (2007: 118) y C. A. ANDERSON & DIX (2007: 324). SINOS (1998: 74) identifica una serie de elementos comunes (incluyendo, por supuesto, la presencia de Atenas como novia) en los dos textos.

148 Respecto de la noción de deseo, que aquí y en el resto del trabajo utilizamos de manera

ἡμεῖς γάρ, ὦνδρες οἱ παρόντες ἐν λόγῳ,
νόσον νοσοῦμεν τὴν ἐναντίαν Σάκᾱ·
ὁ μὲν γὰρ ὦν οὐκ ἀστὸς ἐσβιάζεται,
ἡμεῖς δὲ φυλῇ καὶ γένει τιμώμενοι,
ἄστοι μετ' ἀστῶν, οὐ σοβοῦντος οὐδενός,
ἀνεπτόμεσθ' ἐκ τῆς πατρίδος ἀμφοῖν ποδοῖν

Porque nosotros sufrimos, varones presentes en nuestro discurso, una enfermedad contraria a la de Sacas. Este, pues, no siendo ciudadano, intenta ingresar por la fuerza; nosotros, en cambio, honorables de tribu (*phylé*) y de *génos*, ciudadanos entre los ciudadanos, sin que nadie nos persiga, salimos volando de la patria con ambos pies....

A pesar de que en realidad los atenienses no solían hablar de “ciudadanía” como una entidad en abstracto, sí encontramos el término *astós* que supone aquella persona que en el contexto de un sistema normativo como el de Atenas gozaba de plenos derechos civiles.¹⁴⁹ En este caso, Pisetero y Evélpides reconocen y refuerzan su calidad de ciudadanos atenienses mediante la reiteración del término tres veces en tres versos seguidos. Más aún, en el mismo pasaje (v. 33) encontramos además otros términos que resultan relevantes a la hora de tratar este tema: *phylé* y *génos*.

Para advertir la importancia política de estos vocablos basta recordar que en el año 508/507 y por motivaciones político-jurídicas, Clístenes había reorganizado a los ciudadanos de Atenas en ciento treinta y nueve *dêmoi* agrupados en diez tribus o *phylai*. Se discuten aún hoy los detalles de esta división de tipo local, no obstante lo cual resultan evidentes las consecuencias jurídicas y políticas de la reestructuración (votaciones, registros, *inter alia*).¹⁵⁰

consciente, aludimos a la idea central de ARROWSMITH (1973: 130) de que, en todos los niveles posibles –tanto sexual cuanto político o metafísico– ninguna otra obra (ni siquiera *Lisístrata*) está tan saturada con el lenguaje del deseo.

149 El vocablo *astós*, en este sentido, se diferencia de *polítes*, que es aquel individuo que en el marco de una ciudad estado goza también de derechos políticos. Cf. LIDDELL & SCOTT (1996) s.v. ἀστὸς, y PATTERSON (1981: 151–174).

150 No estamos de acuerdo con E. BARKER (1918: 28–29) cuando sostiene que ni siquiera con la reforma de Clístenes podemos hablar de una organización política y jurídica de Atenas, sino que hay que aguardar hasta el periodo helenístico para encontrar un esquema político estatal y no sólo económico. Esta división permitió el acceso de los ciudadanos al ejercicio activo de la política, porque únicamente a ellos les estaba reservado ese derecho–deber. Cf. EHRENBERG (1957: 228). Esta división en tribus y demos era tan importante para la estructura político-jurídica ateniense, que el mismo Platón no puede liberarse de ella al delinear su ciudad ideal. Tanto según Platón (*Lg.* 745b–e) como para Aristóteles (*Pol.* 1263b), no puede haber una ciudad sin *phylai*. Cf. ROUSSEL (1976: 162).

El término *génos*, en cambio, carece de implicancias legales directas. Numerosos atenienses se vanagloriaban socialmente de pertenecer a uno de estos clanes tradicionales y aristocráticos de la ciudad, que se creían descendientes de un legendario antepasado común.¹⁵¹ Y si bien no tenía el vocablo un alcance legal directo, sin embargo era muy frecuente recurrir a la prueba de la pertenencia a un *génos* para acreditar fehacientemente la ciudadanía.¹⁵² Tan poderoso era el criterio del nacimiento para atribuir ciudadanía que incluso el cambio de lugar de residencia no implicaba dejar de pertenecer al *dêmos*, y los hijos pertenecían al mismo *dêmos* que su padre. Este carácter hereditario queda en Atenas firmemente establecido, en el aspecto jurídico, con la propuesta de ley de Pericles (451/0) por medio de la cual se estableció que sólo serían ciudadanos los hijos de padre y madre atenienses. Todo el inicio de la obra, a nuestro entender, está marcado por una apelación sutil al problema de la ciudadanía y a esta legislación.¹⁵³

El prólogo presenta una curiosa insistencia en participios que aparecen en número dual, relacionados sobre todo con la primera persona del plural (ese “nosotros” del v. 30 que abarca a Pisetero y Evélpides). Nos referimos a formas *μισοῦντ’* (v. 36), *ἔχοντε* (v. 43), *ζητοῦντε* (v. 44), *καθιδρυθέντε* (v. 45) y *δεομένω* (v. 47). De modo similar, en el pasaje recién citado se dice que ambos huyeron “con ambos pies” (*ἀμφοῖν ποδοῖν*, v. 35), sumado al hecho de que, cuando llaman a la Abubilla, lo hacen con un doble ruido (*ἴν’ ἧ διπλάσιος ὁ ψόφος*, 55) y a que, cuando finalmente son recibidos por el sirviente de Tereo, son erróneamente confundidos con cazadores de aves y se ven amenazados con un imperativo dual: “que (vosotros dos) perezcaís” (*ἀπολεῖσθον*, v. 64). Cuando en el mismo verso ambos atenienses pretenden ser criaturas aladas en vez de seres humanos, recurren también a un sustantivo dual: “pero no somos dos hombres” (*ἀλλ’ οὐκ ἐσμὲν ἀνθρώπων*). Consideramos aquí que esta alusión reiterada al número dual juega con el contenido de la ley de ciudadanía de tiempos de Pericles.¹⁵⁴ La alusión a “ambos pies” (*ἀμφοῖν ποδοῖν*), que claramente se vincula con la doble naturaleza de las extremidades del cuerpo, se enfatiza aquí por un interés humorístico, en la medida en que en el pasaje

151 Acerca de la naturaleza compleja del *génos*, ver las últimas discusiones teóricas en LAMBERT (1999). Si bien no es un vocablo técnico, a diferencia de los términos *phylé* y *dêmos*, puede servir para dar cuenta de una institución política que tiene, en el caso del Ática, una base más familiar-social que territorial.

152 SOMMERSTEIN (1991³: 203).

153 Nuestras primeras reflexiones sobre esta apelación velada a la ley de ciudadanía de Pericles aparecieron en BUIS (2013b).

154 Cf. HARRISON (1968: 24–27) y, más particularmente, los trabajos de PATTERSON (1981) y BOEGEHOLD (1994).

(después de un verbo que se refiere al vuelo) esperaríamos referencia a las alas, y no a los pies.¹⁵⁵

Según las fuentes con que contamos, la ley de Pericles establecía que solamente la descendencia de *dos* ciudadanos atenienses podía gozar de la ciudadanía.¹⁵⁶ De acuerdo con la disposición, el estatus ciudadano (esto es, la posibilidad de participar de los asuntos cívicos y políticos) estaba limitado a aquellos nacidos de dos progenitores ciudadanos: “que no pertenezca a la ciudad quien no haya nacido de dos ciudadanos” (μη μετέχειν τῆς πόλεως, ὅς ἂν μὴ ἐξ ἀμφοῖν ἀστοῖν ἢ γεγωνός, [Arist.] *Ath. Pol.* 26.3).¹⁵⁷ Si bien no contamos con el texto original de la ley, este testimonio se corrobora con expresiones similares que, en fuentes más tardías, describen el contenido de la ley de modo casi idéntico.¹⁵⁸ En todos los casos aparece una formulación negativa¹⁵⁹ y se incluye una mención explícita al dual cuando se apunta a la necesidad de que los dos padres hayan nacido en Atenas. La coincidencia de todas estas fuentes indirectas representa un argumento sólido para sugerir que el texto original de la ley incluía una apelación enfática a la dualidad (sea con la expresión “de dos ciudadanos”, ἐξ ἀμφοῖν ἀστοῖν, o con “de dos atenienses”, ἐξ δυεῖν Ἀθηναίων).¹⁶⁰

Si, como sugieren algunas fuentes, durante el arcontado de Euclides en 403/402 la ley tuvo que ser promulgada de nuevo,¹⁶¹ es factible considerar que en la década del 410 –cuando se representó *Aves*– había un debate acerca del tema en el contexto de la Guerra del Peloponeso.¹⁶² Como evidencia de esto, se ha hablado de la aprobación de

155 ROGERS (1906: 7). Este cambio de términos demuestra la insistencia en el cambio de estatus que se producen entre hombres y aves.

156 WALTERS (1983).

157 Según SEAFORD (1994: 214), el propósito de la norma era crear “an endogamous city-state, an enclosed community”.

158 ...μη εἶναι Ἀθηναῖον ὅς μὴ ἐξ ἀμφοῖν γέγονεν ἀστοῖν (Aelian, *VH* 13.24); Περικλῆς [...] ἔγραψε μόνους Ἀθηναίους εἶναι τοὺς ἐξ δυεῖν Ἀθηναίων γεγονότας (Plu., *Per.* 37.3); Suida s.v. δημοποίητος: [...] μὴ ἐξ ἀμφοῖν (ἀστὺ)πολίτην μὴ εἶναι.

159 BLOK (2005: 17, n. 59).

160 RHODES (1981: 335) también sostiene que la expresión “participe de la ciudad” (μετέχειν τῆς πόλεως) también integraba el texto original del *nómos*. Acerca de esta expresión, PATTERSON (2005: 273) y E. E. COHEN (2000: 58). En contra se manifiesta BLOK (2005: 18, n. 64), quien postula en su reconstrucción una fórmula distinta: μὴ Ἀθηναῖον εἶναι ὅς ἂν μὴ ἐξ ἀμφοῖν ἀστοῖν ἢ γεγωνός.

161 Quizás porque había que adaptar la legislación a los tiempos democráticos, seguramente tras haber caído en *desuetudo*. Para un estudio histórico de las normas en cuestión, ver A. P. PAPAGEORGIOU (1997). Cf. MACDOWELL (1993: 360).

162 Según SCAFURO (2012: 154, n. 3), *Aves* deja entrever que la ley de ciudadanía estaba todavía en vigor (al menos de modo teórico) en el año 414. La autora describe en detalle el clima socio-

un decreto –sin fecha cierta, pero con seguridad inmediatamente después del desastre de la expedición a Sicilia–¹⁶³ otorgando una sierte de concesión de “bigamia” al establecer que “un hombre podía contraer matrimonio con una mujer ciudadana (ἄσπῆ) y tener hijos con otra”.¹⁶⁴

Se esté o no de acuerdo con esta interpretación de “ambos pies” (τοῖν ποδοῖν) como eco paródico del “ambos ciudadanos” (τοῖν ἄσποιν) de la ley de Pericles, no puede negarse que a lo largo de la pieza Pisetero demuestra el manejo insistente de una terminología ateniense de carácter estrictamente político y jurídico vinculada con el ejercicio de la ciudadanía.¹⁶⁵ La actitud de ambos ciudadanos al escapar de la patria es opuesta discursivamente a la voluntad de Sacas, quien según el propio texto citado, estaba dispuesto a εἰσβάλλειν (“intentar ingresar por la fuerza”). Efectivamente, la situación de Sacas era la inversa a la que plantea el argumento de la obra, puesto que “no siendo ciudadano” (ὢν οὐκ ἄσπός) este intentaba obtener la ciudadanía ateniense. Los escolios identifican esta referencia como un gentilicio que alude al escritor trágico Acestor quien, según expresan, era un “extranjero” (ξένος).¹⁶⁶ El término *xénos* marca desde el vocabulario a aquel otro que no goza de los privilegios de los ciudadanos y que, en principio, sólo mantiene con estos relaciones de hospitalidad. Sabemos que el imperialismo ateniense ha llevado a calificar el término en tanto “habitantes de ciudades aliadas”, utilizándose incluso en ciertos textos como sinónimo de “aliados” (σύμμαχοι).

De esta manera, en el propio texto de *Aves* se aclara este alcance: cuando el sico-fanta menciona que quiere obtener alas para recorrer las ciudades como oficial de

político de fines del siglo V en lo que hacía a las discusiones respecto de la adopción, la ciudadanía y el derecho de *énktesis*.

163 WOLFF (1944: 85–86).

164 D.L. 2.26. Después de la pérdida de tantos hombres, el decreto pretendía reafirmar uno de los conceptos centrales de la legislación periclea, esto es, otorgarles maridos a todas las ciudadanas atenienses en condiciones de contraer enlace. Cf. POMEROY (1975: 67); WALTERS (1983: 324); OGDEN (1996: 73). Es razonable inferir que el contenido de este decreto generó un debate en el ámbito público, lo que contribuye a nuestro argumento de que, en tiempos de la puesta en escena de *Aves*, se trataba de un tema candente.

165 Por los objetivos de Pisetero, quien precisamente pondrá en juego y esgrimirá estos conceptos de índole política en su enfrentamiento discursivo con los restantes personajes, se justifica que este pasaje sea atribuido a él y no a Evélpides.

166 *Sch. Av.* 31 (cf. DÜBNER [1883: 211], HOLWERDA [1991, *ad loc.*]). Ver, asimismo, HARTOG (1999: 16). Respecto del concepto de *xénos* como extranjero “griego”, ver GAUTHIER (1972: 45). No es nuestro objeto aquí analizar los derechos y garantías de los extranjeros, ni analizar el posicionamiento de los metecos en la sociedad ática. En cuanto a estos temas, conviene remitirse al todavía hoy excelente estudio de CLERC (1893).

justicia para los “isleños” –o aliados– (κλητήρ εἰμι νησιωτικός, v. 1422),¹⁶⁷ Pisetero le pregunta si efectivamente su trabajo consiste en denunciar a los “extranjeros” (“Dime, siendo un niño, ¿denuncias a los extranjeros?”, εἰπέ μοι, / νεανίας ὧν συκοφαντεῖς τοὺς ξένους; v. 1431). Aquí se advierte, en boca del protagonista, un uso posible del término *xénos* para referirse convencionalmente a la relación del gobierno ateniense con las colonias.¹⁶⁸ Baste añadir la insistencia, a lo largo de la obra, en la imposición imperialista de la justicia ateniense sobre las ciudades aliadas, que pierden así su *autodikía*¹⁶⁹ porque sus nacionales son arrastrados a los tribunales de Atenas para su juzgamiento.¹⁷⁰

Esta relación ciudadano–extranjero, connotada desde la legalidad impuesta en la metrópoli, queda afianzada por los límites que se imponen los personajes: cuando el inspector llega a la ciudad, lo primero que quiere averiguar es dónde se hallan los *próxenoí* (v. 1021). Recordemos, para el caso, que en el contexto del derecho internacional vigente en el mundo griego, la figura del *próxenos* reviste una importancia central para el establecimiento de relaciones entre ciudades y sus representantes. Se trataba, precisamente, de un ciudadano de una *pólis* que, residiendo en otra con una categoría de hospitalidad, velaba por los intereses de sus nacionales, como una suerte de lo que

167 Se trata de un término aparentemente inventado para referirse a un delator que busca juicios contra los isleños aliados de Atenas; cf. ZANETTO (1987: 294).

168 Numerosos autores han visto en Pisetero y Evélpides a dos atenienses que buscan fundar una colonia de Atenas. En tal sentido no sólo están provistos de todo lo necesario para celebrar los sacrificios fundacionales propios de una colonia (v. 45) sino que además se distingue, por ejemplo, el verbo *oikízo* (vv. 965, 1515) (ROMER [1994: 362]). Cf. RODRÍGUEZ ALFAGEME (2012). Las colonias no estaban libres de los males de Atenas: “La storia di Nubicuculia, e in particolare i personaggi dell’ *episkopos*, del venditore di decreti e del sicofante, sottolineano il fatto che le colonie, anche se erano cleruchie di cittadini ateniesi, rimanevano sotto lo scettro del demo ateniese e soffrivano gli stessi mali che i comici trovavano nella democrazia, o piuttosto nella demagogia, che governava al tempo stesso in patria e nell’ impero” (EHRENBERG [1957: 225]).

169 Es decir, su derecho a llevar adelante juicios en su propia jurisdicción. Acerca de este vocabulario referido a la independencia y la soberanía de las *pólis*, ver TÉNÉKIDÈS (1954: 9).

170 La obra juega con la persecución imperialista de criminales en las islas cercanas, para lo cual menciona con frecuencia las dos naves estatales que empleaba Atenas para ello, la *Páralos* y la *Salaminia* (cf. vv. 144–147, 1203). Acerca del empleo judicial de estos barcos para limitar la *autodikía* de las ciudades aliadas e imponer la justicia ateniense, ver JORDAN (1975: 173) y BALCER (1978: 125). Debe recordarse la vigencia de esta actividad en tiempos de la puesta en escena de *Aves*: la *Salaminia* fue enviada a Sicilia para buscar a Alcibíades y traerlo de vuelta para su juicio en Atenas acusado de haber profanado los Hermes; cf. Thuc. 6.53. Nos hemos ocupado con más detalle de estas alusiones en BUIS (2013b) y (2015).

hoy conocemos por agentes consulares.¹⁷¹ Se advierte pues que es un término cuyo reconocimiento contribuye a mostrar cómo se consolidan las cercanías y diferencias de personajes e intereses locales y foráneos en el entramado de la comedia.

En un marco de nacionalidades develadas como el que nos presenta *Aves*, el personaje de la Abubilla, como una de las figuras centrales de la primera parte de la obra, no puede menos que incorporar también toda esta terminología en sus parlamentos. No obstante, su compleja situación mítica, que lo ubica en una posición ecléctica entre aves y hombres (recordemos aun a riesgo de ser redundantes que Tereo fue el legendario rey de Tracia, tal vez luego asociado a los cultos atenienses)¹⁷² lleva a que, por un lado, en su discurso comparta con Pisetero una utilización precisa de ciertos términos pero, por otro, a que en ciertas situaciones mencione esas palabras desprovistas del peso convencional de que gozaban en Atenas y con un valor fundamentalmente apolítico.¹⁷³

Cuando se presenta a los dos atenienses, una vez convocado, la Abubilla se dirige a los recién llegados con el vocativo “extranjeros” (ξένοι), respondiendo a la convención ya que se trata de extranjeros que son recibidos con hospitalidad. Este alcance definido del término dentro de la cultura de los espectadores es casualmente incorporado en situaciones en las que la Abubilla se expresa frente a los atenienses o en contextos que se refieren a la ciudad misma. Así ocurre, por ejemplo, cuando menciona su propio pasado como ciudadano, en tanto hombre: “Pues yo era, *extranjeros*, un hombre” (ἦν γὰρ, ὦ ξένοι, / ἄνθρωπος, vv. 97–98).¹⁷⁴ También sucede cuando convoca a su mujer Procne, hija de un rey ateniense, para que salude a los huéspedes en el v. 666: “Sal y muéstrate a los *extranjeros*” (ἐκβαίνει καὶ σαυτὴν ἐπιδείκνυ τοῖς ξένοις).

Sin embargo, el uso de términos relacionados en Atenas con la estructura político-jurídica no siempre tiene este sentido en las palabras de la Abubilla. Así, cuando no se dirige a Pisetero o Evélpides ni pone en evidencia su origen “humano”, pierde precisión política en el alcance léxico. Frente a las aves, por ejemplo, no duda en mencionar a los dos ancianos como “parientes” de su mujer, cuando en rigor de verdad no lo son ni social ni jurídicamente (vv. 366–368):

171 DE BABOT & DE VILLALONGA (1987:64).

172 BURKERT (1983: 182).

173 En efecto, es llamativo que en el v. 16 (quizás interpolado) se diga que Tereo “devino pájaro a partir de los pájaros” (ὄρνις ἐγένετ’ ἐκ τῶν ὀρνέων); GULICK (1899: 117) ya relacionó esta descripción con la mención de la expresión “ciudadanos entre los ciudadanos” (ἄστοι μετ’ ἀστών) del v. 34, para indicar que el rey se convirtió pronto en un ave noble y genuina, sin sangre humana, en lo que es una clara inversión del mito. Acerca de los problemas de este verso, DUNBAR (1995: 141–142).

174 El resaltado en esta nota y en la próxima nos pertenece.

εἰπέ μοι, τί μέλλετ', ὦ πάντων κάκιστα θηρίων,
ἀπολέσαι παθόντες οὐδὲν ἄνδρε καὶ διασπάσαι
τῆς ἐμῆς γυναικὸς ὄντε ξυγγενεὶ καὶ φυλέτα;

Dime, ¡oh las peores de todas las bestias!, ¿por qué, sin haber sufrido nada, estáis a punto de matar y destrozar a estos dos hombres que son parientes de *génos* y compañeros de tribu (*phylé*) de mi mujer?"

Aquí el uso de términos como συγγενεῖς ("pariente de *génos*") o φυλέτα ("compañeros de *phylé*") se entiende a partir de la genealogía de Procne, quien sólo coincide con los dos visitantes en el hecho de ser ateniense. Desde este punto de vista, el contenido semántico de ciertos términos con significación acotada en el marco político de Atenas se ve ampliado y trasladado a una oposición aves-seres humanos. Los hombres, por el sólo hecho de pertenecer a un género distinto de las aves, son entre sí, para la Abubilla, compañeros de clan y de tribu.

Si relevamos la aparición del término *xénos* en la obra, advertimos que las aves no lo usan explícitamente en ningún pasaje, lo que indicaría que no manejan la noción ateniense de extranjería. Hemos visto que la Abubilla misma, quien les enseñó las convenciones lingüísticas de Atenas (vv. 199–200),¹⁷⁵ en algunas ocasiones no maneja tampoco los vocablos en el sentido impuesto por la lógica del imperialismo ateniense que el público está acostumbrado a escuchar en escena. Mientras que frente a las aves recurre a unos conceptos amplios, apolíticos, distintos de los significados convencionales de la "ciudad",¹⁷⁶ en su interacción con los atenienses hace uso en cambio de las acepciones semánticas tradicionales, sociales y jurídicas, de nociones como la *xenía*.

En el caso de las expresiones a las que hacen referencia las aves, en ninguno de los casos se revela el valor jurídico y social examinado en las palabras de Pisetero. Mientras la Abubilla inicialmente reconoce en los extranjeros a dos "huéspedes", las aves tienden a considerarlos "enemigos", y sólo se reconoce que puedan ser amigos (y por

175 "Pues yo, que estoy aquí desde hace tiempo, les enseñé el lenguaje humano a ellos que antes eran bárbaros" (ἐγὼ γὰρ αὐτοὺς βαρβάρους ὄντας πρὸ τοῦ / ἐδίδαξα τὴν φωνήν, συνὼν πολὺν χρόνον.) Es interesante aquí la referencia a las aves originariamente como *bárbaroi*: a diferencia de los *xénoi*, éstos se caracterizan por no hablar en griego. Sobre los bárbaros en Aristófanes, cf. LONG (1986) y SAÏD (2015). En esta alusión, la Abubilla nuevamente utiliza los términos con la extensión restringida y con su significación política puntual. Acerca de los vínculos entre la ciudadanía ateniense y el "hablar correctamente el ático", cf. LAPE (2010: 70–71).

176 La única excepción está dada por el v. 409, en el cual pronuncia el término *xénos* frente a las aves: "(Son) dos extranjeros de la sabia Grecia" (ξένω σοφῆς ἀφ' Ἑλλάδος). El verso presenta un problema textual: mientras que *ξένω presentan todos los códices, DINDORF propuso una enmienda por el dual ξένω ("dos *xénoi*") que los editores han aceptado de común acuerdo.

ende, *xénoi*) por la razón y no por la naturaleza (v. 371): “Si son enemigos por naturaleza, en cambio son amigos por la razón” (εἰ δὲ τὴν φύσιν μὲν ἐχθροί, τὸν δὲ νοῦν εἰσιν φίλοι). La *xenía*, como surge de aquí, es una convención impuesta a las aves por los atenienses, a partir de las enseñanzas de Tereo.

En cuanto al término *génos*, las aves lo usan en el sentido de raza, distinto del valor de clan aristocrático generalizado entre el público: así, hablan de una raza de aves (vv. 699, 1707, 1727), de dioses (vv. 700, 702), de comedores de lengua o *glotogástricos* (1696, 1700), o bien de seres humanos (v. 334),¹⁷⁷ sin profundizar su extensión.¹⁷⁸ Los dioses, cuya intervención en la segunda parte de la obra es significativa a los efectos del análisis, también utilizan el mismo término para referirse, en general, a la “raza” de las aves (v. 1239). En cambio, frente a todos éstos, Pisetero refiere a la noción de *génos* intentando siempre establecer una vinculación con la organización política de la ciudad (v. 833) o extendiendo la aplicación de la ley soloniana de los hijos bastardos a los dioses (v. 1665). La relación con la voluntad ateniense de imponer sus convenciones a los conquistados (colonias y, en la obra, aves o dioses) es evidente.

En otros pasajes, una vez más, notamos respecto de la Abubilla este doble uso o bivalencia de los términos, de acuerdo con sus interlocutores y con el contexto: cuando los atenienses le dicen que son humanos, este les pregunta, como buen conocedor del sistema ateniense, de qué *génos* provienen (v. 108), pero cuando está junto a las aves y canta como ellas, utiliza los términos para referirse, *lato sensu*, a las “razas” de pájaros: “innumerables tribus (*phýla*) de comedores de cebada, y razas (*géne*) de recolectores de semillas” (φῦλα μυρία κριθοτράγων / σπερμολόγων τε γένη, vv. 231–232).

A diferencia de las aves y de la Abubilla, Pisetero y Evélpides establecen mediante su vocabulario alusiones directas e indirectas a las convenciones y a la realidad ateniense. De la misma manera en que se menciona a Sacas, tal como hemos analizado, también se hace lo propio con Execéstides en el v. 11: se trata de un personaje que, según los autores, estuvo envuelto en una polémica sobre su carácter de ciudadano ateniense,¹⁷⁹ a quien se menciona en *Aves* al hablar de la imposibilidad, incluso para alguien como él, de desandar el largo camino de retorno a Atenas. La segunda vez que Execéstides es mencionado en la obra es en los vv. 762–768, aunque en esta ocasión por parte del corifeo:

177 Respecto de la métrica de este último verso, que plantea ciertos problemas respecto de su numeración y extensión, ver el profundo estudio de MAGNANI (1996) sobre el proagón de la obra.

178 Para el pensamiento griego, el término *génos* puede analizarse desde un punto de vista no técnico, al ser interpretado en un sentido clasificatorio, como un grupo susceptible de ser dividido en pares de formas específicas, como sucede en el caso de la diferencia entre hombres y mujeres (SISSA [1993: 106–107]).

179 Ver MACDOWELL (1993: 364).

εἰ δὲ τυγχάνει τις ὦν Φρυγὸς μηδὲν ἤττον Σπινθάρου,
 φρυγίλος ὄρνις ἐνθάδ' ἔσται, τοῦ Φιλήμονος γένους.
 εἰ δὲ δούλός ἐστι καὶ Κάρ ὥσπερ Ἐξηκεστίδης,
 φυσάτω πάππους παρ' ἡμῖν, καὶ φανοῦνται φράteres.
 εἰ δ' ὁ Πεισίου προδοῦναι τοῖς ἀτίμοις τὰς πύλας
 βούλεται, πέρδιξ γενέσθω, τοῦ πατρὸς νεοττίον·
 ὥς παρ' ἡμῖν οὐδὲν αἰσχρὸν ἐστὶν ἐκπεδικίσαι.

Y si alguno llegara a ser no menos frigio que Espíntaro, que sea aquí el pájaro frigilo, de la familia (*génos*) de Filemón. Y si es esclavo y cario, precisamente como Execéstides, que engendre abuelos entre nosotros, y aparecerán sus compañeros de fratría (*phráteres*). Y si el hijo de Pisias quiere entregar por traición las puertas a aquellos que han sido privados de los derechos de ciudadanía (*átimoi*), que se vuelva perdiz, polluelo de su padre, porque entre nosotros no es nada malo escapar como una perdiz.

Este pasaje indica cómo el corifeo, luego de haber sido persuadido por Pisetero y la Abubilla, invita a los espectadores a acercarse a la nueva ciudad de las aves autorizando situaciones que en Atenas se impiden.¹⁸⁰ Tres son, pues, los argumentos que sostiene el corifeo: (a) primero indica que entre las aves serán aceptados los extranjeros como el frigio Espíntaro a quienes se les concederá un *génos* (vv. 762–3); (b) afirma que incluso para aquellos que no son ciudadanos y que pretenden serlo (como Execéstides) es posible crear una ascendencia y compañeros de fratría y, finalmente, (c) se dice que entre las aves es aceptado que alguien traicione las puertas en beneficio de aquellos que han sido privados de sus derechos como ciudadanos (los *átimoi*).

Es conveniente analizar cada una de estas posibilidades, contrastándolas con las acciones de Pisetero: el objetivo de esta comparación radica en identificar el valor puntual de los términos sostenidos por un ateniense, imbuido en las valoraciones de la *pólis*, frente a la mención genérica de un corifeo que, en tanto no-ateniense (οὐκ Ἀστικός), las ignora. Desde este punto de vista, Pisetero, originalmente un extranjero entre las aves, se ubica como ciudadano en el marco de esta nueva ciudad, paralela a Atenas,¹⁸¹ e impone una política estricta de tratamiento de extranjeros,¹⁸²

180 Para una interpretación particular del pasaje ver HUBBARD (1991: 169–171).

181 Nubicuquilandia se convierte así en una “città a misura delle loro essigENZE, che tuttavia alla fine si esprimeranno in un' Anti-Atene in cielo con tutti i connotati «imperiali» della sua corrispondente terrena” (BERTELLI [1983: 235]). En igual sentido, GONZÁLEZ DE TOBIA (1994).

182 Esto lo consigue Pisetero porque las aves le entregan el liderazgo; de alguna manera, son los propios pájaros los que le piden que asuma el poder en los vv. 636–637. Es muy extraño que un extranjero se pudiera convertir en líder de una ciudad griega histórica, aunque esto sí ocurría en los relatos míticos (por ejemplo, encontramos el célebre caso de Edipo en Tebas,

que incluso tiene regulaciones concretas en materia de documentación fronteriza.¹⁸³

Empecemos por el último de los planteos, (c). Respecto de la posibilidad que dan las aves de huir a aquél que hubiese entregado las puertas por traición a los *átimoi* (es decir, aquellos que en el sistema jurídico ático se hubiesen visto despojados de los derechos cívicos),¹⁸⁴ el propio Pisetero se refiere al término cuando habla de que las aves, en su mundo natural, vuelan por todos lados sin las restricciones del orden normativo.¹⁸⁵

Este sentido del término es el que debe regir nuestra lectura acerca de las licencias concedidas en la ciudad de las aves, tal como las describió el corifeo en los vv. 755–758. Frente a esto, Pisetero se opondrá criticando los nuevos sistemas de seguridad (los grajos guardias y la patrulla de frontera) ineficaces a la hora de impedir el ingreso de Iris. Si bien no estamos frente a la entrada de un *átimos*, como mencionaba el corifeo, las puertas han sido violadas igualmente por el ingreso de un no-ciudadano, privado de los derechos de que una vez gozaron los dioses, y ello es reprimido por Pisetero.¹⁸⁶ Así, este increpa a Iris por haber violado la guardia y entrar sin los sellos de autorización (vv. 1208–1209): “¿Por qué puerta entraste en la ciudad amurallada, malvadísima?” (κατὰ ποίας πύλας / εἰσῆλθες εἰς τὸ τεῖχος, ὦ μιαρωτάτη;).

En cuanto a la posibilidad de que los extranjeros accedan a la nueva ciudad (a), Pisetero se encargará de rechazarla mediante la expulsión de todos los visitantes de

quien por supuesto era un ciudadano por nacimiento pero que, al momento de asumir el trono, no lo sabía).

183 El tratamiento de los extranjeros en la nueva ciudad de las aves era mucho más estricto que el que podría verse en la Atenas de la época, puesto que allí necesitaban un sellado especial (*sphragis* y *sýmbolon*, vv. 1212 *et seq.*) (EHRENBURG [1957: 219]). Acerca de los extranjeros en la comedia aristofánica, cf. LONIS (2002) y SILVA (2007: 229–256) y, retomando muchos de los mismos puntos tratados por ella en ese trabajo, SILVA (2014).

184 Según LIDDELL & SCOTT (1996: 270), significa “deprived of civic rights”. “To be *atimos* (without *time*) is the legal status of a citizen who has been deprived of his civic rights, of the distinctions pertaining to membership in the polity of Athens” (KONSTAN [1995: 35]). Cf. también S. C. TODD (1993: 365).

185 KONSTAN (1995: 35) interpreta esto como una alusión a la falta de pertenencia de los pájaros al sistema político ateniense (v. 166).

186 Esta represión, que distingue a los ciudadanos de quienes carecen de derechos políticos, puede leerse también como una oposición de géneros: cf. *Lisístrata*, donde el *próbulos* –que personifica el poder estatal, consolidado en la tradición, frente a las figuras femeninas– pasa a representar “un símbolo del tipo masculino” (FERNÁNDEZ [1998: 137]), algo semejante a lo que podría pensarse aquí en el caso de Pisetero.

Nubicuquilandia.¹⁸⁷ En efecto, no concebirá la posibilidad de que los extranjeros pasen a formar parte de un *génos*, como sugería el corifeo, por cuanto esta noción de familia sólo se aplica en función de un clan ateniense y no de aves. Así, en el transcurso de la acción dramática se enfrenta con atenienses que, al igual que él, tienen en claro el uso político de ciertas palabras clave. El sicofanta, por ejemplo, menciona como Pisetero (v. 1431) el término *xénos* con el sentido habitual otorgado por un ateniense de la época (vv. 1454, 1458), y además hace alusión a la palabra *génos* para referirse a sus antepasados y al sentido hereditario que esto implica: “No voy a avergonzar a mi familia (*génos*). La forma de vida de mis antepasados consiste para mí en ser sicofanta” (τὸ γένος οὐ καταισχυνῶ. / παπῶρος ὁ βίος συκοφαντεῖν ἐστὶ μοι, vv. 1451–1452).

Esta mención del *génos* como un término connotado jurídica y políticamente se distingue también en la cita de la ley de Solón que hemos analizado, puesto que, si no hay hijos legítimos, Pisetero afirma que son los parientes colaterales (referidos como “los más próximos del *génos*”, τοῖς ἐγγυτάτω γένους) los que se distribuyen los bienes del causante (vv. 1665–1666). Es de notar que en el mundo de las aves hay una adaptación de esta categoría con fines estrictamente vinculados a los propósitos y objetivos del protagonista. Mencionemos, en el mismo sentido, que el héroe cómico también utiliza la expresión *phylé* en un sentido humorístico, oponiendo a un valor de “tribu” propio del contexto de organización política de Atenas (usado por Cinesias al hablar de que las *phylai* se peleaban por tenerlo de poeta para los festivales) una supuesta tribu del mundo de las aves (vv. 1404–1407).

Por último, mientras las aves decían que los extranjeros tendrían posibilidad de encontrar *phráteres* en la nueva ciudad (*b*), Pisetero no sólo no lo acepta, sino que además esgrime nuevamente un alcance del término limitado en su valencia político–demográfica para vencer dialógicamente a los dioses. Poseidón, Heracles y el Tribalo instauran una dimensión jurídica en cuanto se acercan a Nubicuquilandia, introduciendo ciertos tópicos característicos de las relaciones internacionales del siglo V. El imperialismo propio de Atenas y la relación entre la metrópoli y sus colonias quedan manifestados, esencialmente, por la referencia a estos enviados plenipotenciarios.

187 En realidad, podría decirse que está dispuesto a recibir a potenciales habitantes, si es que se trata de ciudadanos adecuados (para ello, de hecho, tiene dispuesta la canasta con alas). El efecto cómico está dado por el hecho de que todos los que se acercan, contrariamente a lo imaginado, son indeseables porque procuran alterar (o, al menos, ponen en crisis) el sistema creado por el protagonista en su propio interés.

La referencia a la ciudad aparece en el comienzo de las palabras de Poseidón (πόλις), y poco después, queda revelado el objetivo de su misión en el lugar, para discutir el arreglo (vv. 1577–1578). Poco después, se reitera que ellos han venido a la ciudad como embajadores para resolver la cesación de las hostilidades (vv. 1587–1588): “Nosotros venimos como embajadores de parte de los dioses para un armisticio de la guerra” (πρεσβεύοντες ἡμεῖς ἦκομεν / παρὰ τῶν θεῶν περὶ πολέμου καταλλαγῆς).

En las palabras de Poseidón se advierte el uso de un lenguaje técnico característico de las embajadas políticas, cuando afirma ante Pisetero las ventajas de aceptar la propuesta de los dioses (vv. 1591–1595):

ἡμεῖς τε γὰρ πολεμοῦντες οὐ κερδαίνομεν,
 ὑμεῖς τ' ἂν ἡμῖν τοῖς θεοῖς ὄντες φίλοι
 ὄμβριον ὕδωρ ἂν εἶχετ' ἐν τοῖς τέλμασιν,
 ἀλκυονίδας τ' ἂν ἤγεθ' ἡμέρας ἀεὶ.
 τούτων περὶ πάντων αὐτοκράτορες ἦκομεν.

Pues nosotros no ganamos nada estando en guerra, y vosotros –siendo amigos de nosotros los dioses– podríais tener agua de lluvia en los charcos y pasar siempre días como los Alciónidas. Venimos como plenipotenciarios para todas estas cosas.

El papel exacto que desempeñaban en la práctica estos embajadores plenipotenciarios y los alcances precisos de su función todavía hoy suscitan polémica. Es sabido que eran los encargados de dirigirse a las ciudades con las que se habían establecido negociaciones para exigir su cumplimiento o bien para capitular.¹⁸⁸ La escena de los enviados olímpicos se inicia a partir de una solemne presentación que ubica al público frente a un encuentro político–estratégico que remitiría sin duda a los acontecimientos previos en materia de diplomacia que habían tenido en vilo a Atenas. Esta lectura desde la realidad internacional del imperialismo ateniense queda reforzada por el uso de una elocuencia elevada y del recurso retórico–sofístico de manipular las leyes en beneficio propio.

Así, llegada la embajada a Nubicuquilandia, Pisetero logra convencer a Heracles de que apoye la entrega de Basíleia mediante un argumento legal, ya analizado previamente desde otra perspectiva jurídica, que no parece adecuado a la realidad pero que

188 MISSIOU–LADI (1987). La llegada de “embajadores plenipotenciarios” (*présbeis auto-krátōres*) más próxima que debían de tener en mente los espectadores de *Aves* parece haber sido la de los embajadores de Esparta a Atenas en el año 420 (And. 3.6). Cf. además BUIS (2018a: 153–154).

resulta eficaz: él no heredará nada de su padre Zeus puesto que no ha sido introducido en su fratría.¹⁸⁹ Con ello, se devela un nuevo empleo jurídico-político por parte de Pisetero de la terminología analizada en materia de ciudadanía. Nadie puede poner en duda que en Atenas la relación entre el concepto de ciudadano y la posibilidad de imponer derecho frente a los “otros” era estrecha,¹⁹⁰ y aquí Pisetero, trasladando los valores atenienses a la nueva ciudad, nos lo confirma.¹⁹¹

La interpretación de los vínculos establecidos dentro de la ciudad a la luz de las reglas impuestas en el plano familiar permite dar cuenta de un traspaso de cierto tipo de terminología que antes sólo regía en términos del *oikos*: un ejemplo lo constituye el uso de la noción de *syngéneia* –a la cual también hemos hecho referencia en nuestro capítulo anterior– que poco a poco pasa a involucrar también la relación legendaria entre ciudades.¹⁹²

Todo esto nos lleva a plantear y discutir a través de qué normas jurídicas se resuelven las problemáticas de la *pólis*, que –con sus crisis y complicaciones– surge como gran protagonista de fondo a cada lectura de las obras de Aristófanes.¹⁹³ Y la Atenas de fines del siglo V ya no experimenta solamente conflictos internos; su política expansionista enfrentó a sus habitantes con verdaderos inconvenientes en el ámbito jurídico, y una revitalización del derecho tuvo lugar con motivo del imperialismo como uno de los desafíos más inmediatos.¹⁹⁴

Así, la comedia aprovecha este trasfondo para hacer que hombres, aves y dioses¹⁹⁵ se construyan discursivamente a partir de un juego claro de oposición entre ciudadanía y extranjería que se desplaza con el propio transcurso de los versos. A medida

189 Aún hoy se discute el verdadero valor de la pertenencia a una fratría en el establecimiento de la ciudadanía (A. R. W. HARRISON [1968: 64 *et seq.*]). “The phratry and the *genos* were, however, in a sense extraconstitutional bodies” (S. C. TODD [1993: 180]). Con relación a las fratrías atenienses, ver FERGUSON (1910) y, desde una perspectiva histórica, BOTSFORD (1893).

190 CARTLEDGE (1990: 43).

191 Resulta claro que en el siglo V Atenas se configura como una verdadera sociedad politizada, que encuentra en el viejo derecho de familia los fundamentos para cohesionar a sus miembros mediante conceptos como los de ciudadanía.

192 CURTY (1995) *apud* GIOVANNINI (1997). No en vano *syngeneis* es el término que utiliza Lisístrata para indicar lo que tienen en común los griegos; acerca de la dimensión panhelénica en esta comedia, DE MIGUEL JOVER (1997: 306).

193 Advertimos que, no obstante, en las últimas comedias aristofánicas esta dependencia de Atenas se va desvaneciendo, dejando paso a un cosmopolitismo mayor que nos llevará hacia la comedia menandrea (W. G. ARNOTT [1972: 67]).

194 KOCH (1999: 23).

195 Constituyen los tres niveles que se entremezclan a lo largo de toda la comedia (KOMORNICKA [1964: 91]).

que avanza la acción y se afianzan en la trama los planes de Pisetero, la realidad textual inherente al discurso imperialista ateniense, que el protagonista hace suya sobre una conceptualización precisa de nociones como *génos*, *phylé* o *phratriá*, se expande hasta superar los conceptos laxos y socialmente imprecisos de aquellos “otros” que terminan perdiendo, más que una lucha de acciones en escena, una batalla política y esencialmente cultural.¹⁹⁶ Mediante una clara estrategia, Pisetero se aparta del mundo incivilizado y pastoril,¹⁹⁷ recibe el poder al prometer liberar a las aves de la explotación y termina no solamente convirtiéndose en líder tiránico del universo, sino también comiendo a los propios pájaros (vv. 1583–1585, 1589, 1637, 1688–1692),¹⁹⁸ algo que él mismo había criticado al intentar convencerlos de su opresión.¹⁹⁹ Del mismo modo, ofrece el poder a Heracles e intenta convencerlo mediante el ofrecimiento de carne asada cuando, a fin de cuentas, castiga a los dioses precisamente mediante el hambre.²⁰⁰

Así, el protagonista logra proyectar frente a aves y dioses su discurso, en donde la utilización de unidades léxicas como ciudadano (*astós*) o extranjero (*xénos*) se apoya en un andamiaje histórico-jurídico que sostiene en pie toda la inmensa maquinaria

196 En cuanto a los extranjeros como los “otros”, recordemos que Russo (1994 [1962]: 2) los incorpora como los “ausentes”.

197 Sobre estas alusiones a la naturaleza en la obra, ver Pozzi (1986), quien sugiere la importancia en la obra del contraste entre *nómos* y *phýsis*. El mundo salvaje de las aves, sin embargo, quedará sujeto al *nómos* en el regreso final a la ciudad; cf. CORBEL-MORANA (2012: 196–197).

198 Se trata de unas aves que, casualmente, cometieron injusticia al rebelarse contra los pájaros democráticos: ὄρνιθές τινες / ἐπανιστάμενοι τοῖς δημοτικοῖσιν ὄρνέοις / ἔδοξαν ἀδικεῖν (vv. 1583–1585). Evidentemente resuenan aquí las palabras que, en el discurso tucidideo, sostenían que los atenienses justificaban su imperialismo en el mundo griego alegando que ellos habían liberado a la Hélade de los persas.

199 Nos referimos a los vv. 531–538, en los que Pisetero cuenta cómo a las aves las apresan, venden y sirven asadas, con queso, aceite, silfio y vinagre, machacando una salsa dulce sobre ellas como si fuesen carroña seca. “Ao desprezar o jogo político, as aves terminam engolidas por ele, submetidas à tirania daquele que deveria devolver-lhes a sua antiga realeza” (DA SILVA DUARTE [2000: 166]).

200 Ya en el v. 186, Pisetero le había dicho a la Abubilla que, al fundar la nueva ciudad, iban a poder dominar a los dioses mediante la imposición de un “hambre melia” (λιμῶ Μηλίῳ); sobre el trasfondo del imperialismo ateniense (el saqueo de Melos en el 416) ver ROMER (1994). El autor une esta referencia con la mención de Diágoras de Melos y su proceso por *asébeia* (“impiedad”) en el epírrema de su segunda parábasis (vv. 1072–1074); cf. TOTARO (1999: 153–155). Es posible que el público percibiera estas alusiones, lo cual refuerza desde otro lugar nuestra hipótesis referida a la importancia de la consagración de un universo jurídico entre las aves que fuera reconocible por los atenienses.

de convenciones culturales que da marcha y justifica el expansionismo ateniense de la época²⁰¹ frente a las “nacionalidades” conquistadas.²⁰²

5. Recapitulación

Pisetero huye de Atenas con su compañero pero sólo consigue establecer una nueva ciudad a su imagen y semejanza. Pasa de ser un anciano perseguido por los juicios a transformarse en un soberano legislador y todopoderoso, heredero del poder de Zeus en virtud de sus bodas con la diosa de la *pólis* por excelencia. La contradictoria actitud de Pisetero frente al derecho ateniense, que rechaza y aplica a lo largo de la obra, se termina explicando, entonces, por los fines propuestos en su derrotero. Es su interés estrictamente personal el que lo hace recurrir, al mismo tiempo, a argucias jurídicas para evitar ser alcanzado por las normas y a interpretaciones legales para imponer las leyes a los demás.

Un análisis de los discursos del protagonista permite distinguir una manipulación consciente del sustrato jurídico y una aplicación intencionada de las normas vigentes a contextos claramente ficticios, lo cual genera para el auditorio un efecto cómico indudable. En las palabras de los personajes subyace la alusión a un sistema de derecho en que la audiencia ateniense estaba acostumbrada a participar. Sin duda, la violencia como punto central en la evolución de la trama cómica constituye un acceso interesante al estudio de la funcionalidad del derecho ático en *Aves*.

En este capítulo hemos identificado el planteamiento irónico de situaciones invertidas donde se acepta como natural y lícito una serie de acciones de connotación agresiva, como sucede con la violación amenazada o la posibilidad de un ejercicio condenado de la pederastia. Asimismo reconocimos dentro de la obra, por un lado, una utilización “trágica” del término *hýbris*, con matices claramente mítico-religiosos, mediante el cual se describe cómo el hombre se enfrenta a los dioses; por el otro reconocimos también la remisión a un alcance “jurídico”, afianzado en la legislación ática, en el que se subsume legalmente la violencia y la agresión que tiene lugar entre los hombres mismos.

201 “Peisetaerus begins *Birds* in a peaceful thicket far from the hubbub of Athens and her empire, but by the play’s end he has built (chiefly by means of typical Athenian techniques) a far busier, far more extensive empire of his own” (HENDERSON [1975: 86]). Se representa, así, “le côté dangereux du caractère athénien” (VAN LOOY [1978:184]).

202 Del mismo modo que Nubicuquilandia se encuentra “en el medio” (μεταξύ, v. 555) entre Atenas y el Olimpo, los pájaros quedarán entonces en una posición intermedia con el triunfo final de Pisetero. Quizás en una parodia del conocido pasaje de *Agamenón* de Esquilo (v. 57), las aves se convierten en verdaderos metecos. Cf. WHITEHEAD (1977: 35).

Tras la multiplicidad de ataques físicos y verbales que se dan entre hombres, aves, héroes y dioses, la obra se cierra, imbuida en una lógica irreal propia de la creación cómica de Aristófanes, con la posible aplicación a Heracles –y luego a los dioses– de un tipo legal propio de la normativa escrita de Atenas. Y este ejemplo sobre la confirmación discursiva, en el plano jurídico, del triunfo retórico de Pisetero sobre Zeus da a conocer, mediante la inversión y la ironía que desbordan la obra de principio a fin, la profunda crisis de una sociedad en la que todo conduce (incluso para aquellos que quieren huir) a la superioridad del derecho positivo, en permanente evolución, frente a la justicia divina. En definitiva, ¿qué mejor ironía podemos encontrar que cerrar el entramado de la obra con un castigo humano a la violencia de los héroes y dioses?

A partir de una serie de referencias concretas al derecho ateniense –sobre todo en cuestiones de herencias, matrimonio y extranjería– Pisetero logra crear, en la ciudad de las nubes que funda junto a las aves, un espejo distorsionado de la *pólis* en que viven los espectadores de la pieza. Del espacio sin política (τόπον ἀπράγμονα, “lugar falto de asuntos”, v. 44) que los ancianos buscaban al comienzo de la obra se arriba, en una inversión perfecta, a una política vigente en todos lados: “este asunto no tiene lugar” (ἄτοπὸν γε τοῦτὶ πρᾶγμα, v. 1208a), dirá Iris al ingresar a Nubicuquilandia dando vuelta los términos. La pretendida anomia se ha vuelto una disnomía sustentada en la voluntad del tirano. El relativismo de las normas es absoluto, y la obra nos indica hasta qué punto, en el universo cómico, las reglas impuestas en Atenas pueden servir igualmente en contextos diversos.

Mediante un gran poder de persuasión en materia legal y un eficiente manejo del *lógos*,²⁰³ a medida que avanza la trama el héroe cómico consigue fundamentar sus posiciones y superar a sus distintos interlocutores. Invoca el derecho y proyecta sus normas sin ser sancionado por ellas, comete injusticias sin ser alcanzado por el propio ordenamiento jurídico, al que –en definitiva– sólo recurre cuando le conviene. Triunfa porque proyecta un derecho a su medida. Pero, como sabemos, la victoria final no es absoluta, porque esto es comedia.

El espectador, quien comprende los mecanismos de la manipulación y presencié sus estrategias, conocedor a esta altura de la lógica a la vez revolucionaria y conservadora de las puestas aristofánicas, participa de una admiración por el personaje.²⁰⁴ Y se ríe con él y de él. Sin embargo, junto con este fin humorístico, el público es también consciente del mensaje de fondo: en un ambiente democrático, un éxito como el que

203 BETA (1999b: 65): “...il λέγειν era un diritto–dovere dei cittadini, lo strumento che permetteva al cittadino di partecipare alla vita politica di Atene. E non bastava poterlo fare: bisognava anche saperlo fare”.

204 MACDOWELL (1995: 227).

consigue el protagonista no puede durar. En el escenario, el delincuente infalible sólo disfruta de un triunfo espurio y puede pensarse que –fuera de la ficción– la gran construcción retórica está destinada a un fracaso estrepitoso.²⁰⁵ La escena consagra una particular poética cómica del derecho que deja al descubierto, con ecos sofísticos, los peligros de un uso malintencionado de la legislación, de un uso demagógico de las convenciones políticas que puede desembocar en el despotismo de una monarquía. En ese sentido, una vez más el poeta cumple exitosamente con su pretensión didáctica.²⁰⁶

205 En definitiva, como señala NIČEV (1989: 29), “l’idée de fond des *Oiseaux* c’est la dégénérescence de la démocratie athénienne. C’est pourquoi le poète oriente la pensée des spectateurs vers ce fait si affligeant de la vie politique athénienne”.

206 Como bien sostiene DE ROMILLY (1971: 110), “...Aristophane marque donc bien que l’immoralisme croissant relevait de l’influence exercée alors par un enseignement de type sophistique, permettant à l’égard des lois une critique rationaliste et systématique”.

CONCLUSIONES

Jugando con la ley

Tal como hemos afirmado al comienzo de este libro, nuestro propósito fundamental consistió en suministrar una visión de conjunto acerca de los interesantes vínculos establecidos entre la comedia aristofánica temprana y el derecho ateniense a los efectos de sentar las bases constitutivas de lo que hemos decidido llamar la poética cómica del derecho en su obra. Cuando en el Capítulo I nos hemos preocupado por ofrecer una aproximación a la problemática de la identificación del léxico jurídico en el *corpus* analizado, pudimos apreciar que el género cómico, en efecto, constituye una fuente privilegiada para comprender algunos aspectos del derecho ático en un período histórico –la Atenas de fines del siglo V– sobre el que no contamos con testimonios amplios procedentes de otras fuentes primarias (como las inscripciones) o secundarias (como la oratoria). En función de lo afirmado, la llamativa abundancia de alusiones a las reglas jurídicas y a los procedimientos judiciales en los textos relevados –que no ha sido hasta el momento oportunamente valorada– sirve para oponerse a quienes rechazan el valor de la comedia como testimonio documental. El género cómico no puede ser dejado de lado en las reflexiones actuales sobre el orden normativo ateniense.

De modo complementario, en los capítulos centrales del libro hemos intentado mostrar la importancia de prestar atención al derecho ateniense como una vía novedosa de acceso a la comedia antigua. En efecto, el análisis realizado acerca de los modos en que Aristófanes juega con los conocimientos jurídicos y explota el sustrato legal para generar comicidad permite postular –mediante un examen filológico, jurídico y literario– la puesta en acto de una verdadera poética cómica de la justicia que adquiere diferentes perfiles en cada una de las obras exploradas.

Estos mecanismos de apropiación del material que suministra el derecho pueden consistir, si seguimos las referencias señaladas en cada comedia estudiada, en un número de estrategias vinculadas con la exageración (mayormente, como vimos, en *Caballeros*, *Avispas* o *Nubes*) o bien con la descontextualización de las referencias jurídicas (como ocurría en *Paz y Aves*).¹ Recordemos que cuando, nos referimos a la burla que opera sobre el carácter excesivamente litigioso de los atenienses, propusimos hablar de una HIPERBOLIZACIÓN de las normas y preceptos jurídicos; en cambio, al mencionar la descontextualización, identificamos o bien un desplazamiento del

1 *Acarnienses* es un caso interesante, porque precisamente se funda sobre ambos patrones.

derecho hacia usos distintos de los reales (DISTORSIÓN), o bien una transferencia de normas semejantes a las reales pero aplicables a situaciones y sujetos distintos de los previstos por las disposiciones atenienses (TRANSCONTEXTUALIZACIÓN).² Se impone aquí, por lo dicho, un breve relevamiento sinóptico de estas operaciones en función de lo concluido en cada comedia.

La hiperbolización adquiere particularidades evidentes en *Caballeros*. A partir del relevamiento de la imitación, como uno de los sustentos que afianzan el argumento, se pudo apreciar de qué modo la comedia plantea un contrapunto discursivo entre Paflagonio y el morcillero que se resuelve para este último en una suerte de falso aprendizaje –por medio de la copia– de las habilidades litigiosas de su oponente. A partir de un *crescendo* de acusaciones en boca de Paflagonio, la obra es un reflejo de las denuncias exageradas (y muchas veces infundadas) que constituían moneda corriente en el espacio extra-escénico. Debe decirse, sin embargo, que al operar con la transformación del morcillero en Agorácrito el final consagra como vencedor a quien, en ese intercambio de demandas y contestaciones, se caracteriza por ignorar el mundo de los litigios. En una obra sostenida sobre los pilares de la excesiva referencia a pleitos y tramitaciones, el final sorprende si tomamos en consideración el rejuvenecimiento de Demos, la elección de Agorácrito y la consecuente expulsión del *alter ego* de Cleón hacia los bajos fondos de la ciudad.

En *Avispas*, por su parte, también se confirma la presencia de una hiperbolización considerable del mundo del derecho. Desde el manejo consciente de los lugares y emplazamientos, la obra hace explícita una ubicuidad interesante del ordenamiento jurídico y una hipertrofia léxica del vocabulario forense. La construcción de una corte doméstica con funciones claramente judiciales muestra hasta qué punto la justicia traspone los límites de lo público para adentrarse en cada hogar ateniense y penetrar en los ámbitos más recónditos de la *pólis*. La confirmación de que los litigios abundan y comprimen todos los espacios es, precisamente, producto de una estrategia cómica capaz de producir un efecto humorístico a partir de la presentación exagerada de la praxis forense. La manía de Filocleón y el desarrollo de capacidades retóricas de Bdelicleón contribuyen a este diseño argumental basado en la demostración del ca-

2 Queda claro, por lo dicho a lo largo de este libro, que no se trata de recursos incompatibles en el seno de una determinada obra; es por ello que aquí nos referiremos, de modo general, a la mayor o menor frecuencia de su empleo en cada una de las comedias. La hiperbolización, la distorsión y la transcontextualización, con sus modalidades, suelen presentarse como recursos cómicos complementarios. Valiéndose de un abanico de posibilidades para construir el derecho, deconstruirlo, revertirlo, expandirlo al paroxismo o reducirlo al mínimo, las piezas examinadas suelen emplear estrategias de ambos tipos para construir internamente su propio juego cómico con el derecho.

rácter convencional del derecho y de su relativismo. Allí la pasión desmedida por el trabajo judicial (en manos del padre) y el conocimiento de las tácticas de persuasión forense (adquirido por el hijo) complementan a su vez los alcances desmedidos de un derecho que pasa a ser conocido, incluso, por las mujeres. El episodio de Mirtia, por cierto, ejemplifica cómo en el seno de una obra marcada por la estrategia de la hiperbolización, se reservan momentos para instaurar, provisoriamente, el recurso de la transcontextualización: posiblemente en Atenas una denuncia como la que promueve la panadera no fuera legítima o, si lo era, la inclusión del vocabulario técnico en un *lógos* femenino debía ser sorprendente para el público. Sólo el banquete final de *Avispas* consigue poner límite a esa sobreabundancia de alusiones normativas a la labor de los tribunales y a la apelación frecuente de la jerga técnica, pero ello no parece suficiente: el derecho ha encontrado en la pieza un lugar preponderante y, frente a la ausencia de una clara figura central (que se pierde en la distribución de papeles entre Filocleón y Bdelicleón), parece transformarse en el protagonista.

La lectura sofisticada acerca de las normas jurídicas y de su interpretación se ubica en el centro mismo de *Nubes*. La hiperbolización es notoria desde el momento en que Estrepsíades se muestra obsesionado por las deudas de su hijo y diseña un plan que consiste en promover una internalización de los saberes forenses que le permitan contraponerse a sus enemigos de modo eficaz. Si lo comparamos con lo previsto en las dos obras que acabamos de retomar, ya no se trata aquí ni de un personaje-juez (como Filocleón) ni de un personaje-acusador (como Paflagonio), sino de un denunciado. Pero a diferencia del morcillero o de Bdelicleón, quienes también expresan sus discursos de defensa propios o ajenos –en línea con el propio autor, como revelamos– Estrepsíades exagera al calificar a sus adversarios. El protagonista, pues, es quien impulsa la hiperbolización: en su imaginario los acreedores devienen usureros y las deudas que deben saldarse se convierten en intereses desproporcionados. Por lo demás, el entrenamiento de Fidípides también contribuye a consagrar, a fin de cuentas, un empleo exacerbado del derecho: el joven explica con detalle que aun las normas más aceptadas por una comunidad, como es el caso de la del maltrato a los padres, pueden ser derogadas y reemplazadas por otras.

Se deja entrever de este modo que todos participan del derecho y que cualquiera que esté educado en su manejo puede modificarlo, derogarlo o fundamentarlo de acuerdo con sus propias expectativas y contando con el apoyo de otros. No hay límites, entonces, para esta litigiosidad permanente y para este ejercicio retórico de la chicanería judicial. Al terminar la obra, el final cómico fomenta de nuevo una reconciliación con los espectadores: el rechazo último, por parte de Estrepsíades, del inicio de acciones legales contra Sócrates y sus discípulos, así como el incendio del reducto

donde se educaba con los peores argumentos, vuelven a cerrar la comedia, festivamente, con una (aparente) eliminación del plano del derecho.

En términos jurídicos, en síntesis, *Caballeros*, *Avispas* y *Nubes* focalizan principalmente sus argumentos en la hiperbolización del derecho.³ Esto es lógico si tenemos en cuenta que las tres obras están ambientadas en un espacio dramático que los espectadores pueden asimilar a Atenas. Ubicados donde están, no resulta descabellado que Aristófanes haya explotado el carácter litigioso que resulta inherente a la *pólis*.

El caso de *Paz* es significativo, precisamente, porque consagra una poética del derecho contrapuesta. Allí el eje de la acción está dado por el apartamiento de la ciudad y, por lo tanto, por un alejamiento intencional del universo jurídico. Inaplicables en el Olimpo, los preceptos atenienses son significativos en la medida en que no aparecen; sólo quedan reservados para el momento del regreso de Trigeo o para referirse a un pasado histórico ajeno a la escena teatral (nos referimos al origen de la guerra). Del mismo modo en que la hiperbolización responde bien al carácter político de ciertas piezas, la marcada ausencia de las normas parece condecirse con la fantasía utópica que caracteriza la obra. En efecto, si *Paz* remite de manera permanente a la imagen de un mundo pacífico y natural, el derecho (connotado negativamente en tanto mecanismo de institucionalización del presente bélico) debe ser desplazado.

En términos más genéricos, esta advertencia permitiría postular que el derecho puede constituirse en un elemento determinante a la hora de evaluar el carácter utópico de una obra.⁴ Así, si la historia de la literatura nos muestra una serie de ejemplos de textos utópicos, caracterizados por la búsqueda de la creación de un no-lugar, opuesto a la ciudad que se vive cotidianamente y a sus problemas, lo cierto es que en esos contextos ficticios no existe ningún sistema jurídico. Sin conflicto, no hay necesidad de leyes que se impongan para llegar a soluciones.

3 Esto se da en el marco mayor de otros tipos de hipérbole que funcionan como estrategia de humor habitual en la comedia antigua, tal como ha identificado RODRÍGUEZ-NORIEGA GUILLÉN (2012)

4 Desde ya, es un elemento que puede sumarse a las pautas genéricas identificatorias ya reconocidas para dar cuenta de la existencia de una utopía. Para poner un ejemplo referido a la comedia antigua, un autor como ZIMMERMANN (1991: 57-58) sostiene que las utopías presentan ciertas características peculiares en lo referido al contenido y otras vinculadas con la forma. Entre las primeras, por caso, se encuentran la presencia de un estado que funciona correctamente, un elemento de *eudaimonía* que se traduce en un sentimiento de felicidad compartido, la pertenencia a una esfera irreal (elemento fantástico) y la concepción de un modelo crítico alternativo a la realidad (elemento crítico); entre las segundas, por su parte, hallamos una ubicación signada por un lugar alejado (elemento ambiental), tal vez en otra época (elemento temporal), introducido generalmente a partir de un viaje. La ausencia del derecho podría ser incorporada, según nuestra opinión, entre las particularidades de contenido.

Si esto es así, el caso de *Aves* –leído desde una aproximación jurídica– no resulta una verdadera utopía, sino más bien una suerte de distopía.⁵ Se brindan los elementos requeridos, originariamente, para que el público imagine un planteo utópico: la huida de Pisetero y Evélpides para fundar un lugar carente de problemas y de acciones judiciales junto a las aves es un buen inicio para postular la fundación de una anti-*pólis* en estado de pura naturaleza. Pero no es lo que parece: a medida que la acción dramática avanza, se percibe en cambio que la intencionalidad del protagonista es muy distinta. Descubrimos que el engaño original de Pisetero abarcó a las aves y a los propios espectadores.

No se trata de generar un entorno desprovisto de política, sino todo lo contrario: convertido en líder de los pájaros, el protagonista no se aparta del derecho (como ocurre con Trigeo) sino que, por el contrario, recurre a un intenso manejo jurídico para consolidar un control sobre el resto. A partir de la distorsión de las normas, Pisetero confunde a los visitantes que llegan a Nubicuquilandia desesperados por obtener alas; tres de ellos (el parricida, el inspector y el vendedor de decretos) hablan de derecho y, quizás por ello, Pisetero sistemáticamente los termina retirando de escena. Todo está en este punto listo para que él mismo recurra a la legislación ática en beneficio personal: los dioses mismos, en una estrategia cómica de transcontextualización, terminan siendo víctimas de los embates discursivos del personaje cuando Heracles es persuadido de su condición de bastardo gracias a la cita de una ley de Solón.

En el fondo, *Aves* no resulta ser para nosotros una comedia fundada en el utopismo, como *Paz*, aunque su argumento se origine quizás con un planteo similar en términos de una voluntad de rechazo jurídico-institucional. Tampoco se alinea, empero, en el otro extremo. No es, como *Caballeros*, *Avispas* o *Nubes*, una comedia de tinte

5 Varios conceptos referidos a la utopía son descriptos por KONSTAN (1995: 33 *et seq.*) cuando, al hablar de *Aves*, estudia en la comedia aristofánica la confluencia de nociones como *anomía*, *antinomía*, *eunomía* y *megalonomía*. En sus propios términos, “a utopian society may be defined by absolute negation, that is, as having no rules or *nomoi* at all”. Esta falta de normas es lo que se denomina *anomía*, y se distingue claramente del resto de los supuestos enumerados. Si bien nos parece interesante el planteo, lo cierto es que, creemos, resulta insuficiente para nuestros objetivos. Esto porque aquello que es relevante en la identificación de los usos y abusos del derecho no se limita a la identificación de una falta o una sobreabundancia de leyes, dado que, como dijimos, el recurso cómico del derecho excede con creces la manipulación de la normativa estricta. En lugar de una clasificación basada en el volumen o la calidad de las disposiciones consagradas o vigentes en un caso o en otro, preferimos postular más bien las variadas estrategias cómicas que subyacen a las operaciones poéticas puestas en juego por Aristófanes a la hora de diseñar sus argumentos. Por ello, por ejemplo, nos parece más adecuado hablar de “hiperbolización”, en tanto operación consciente del autor, que referirnos a una *megalonomía* (que sólo constata una sobreabundancia legislativa).

ateniense o tenor más político (al menos en abstracto, aunque haya habido lecturas alegóricas al respecto), porque el cierre festivo no radica en el rechazo de las normas jurídicas sino –por el contrario– en su más absoluta consagración. De hecho, el matrimonio con Basíleia, justificado en términos de derecho familiar ateniense, consigue desplazar a Zeus del poder y convertir a Pisetero en su legítimo sucesor. Resulta fácil imaginar que los espectadores se retirarían del teatro con un pensamiento diferente del que plausiblemente solía acompañarlos tras otras representaciones: si en las comedias “políticas” el festejo final traduce, en la ausencia del derecho, un momento de distensión después de un argumento centrado insistentemente en lo jurídico y su hiperbolización, en *Aves* la trama está invertida: la originalidad radica en que se parte aquí de una falta de derecho pretendida para llegar, cómicamente siempre, a su imposición más acabada mediante la distorsión y la transcontextualización.

Hemos dejado para el final *Acarnienses* de manera intencional. La primera comedia aristofánica conservada de forma completa se encarga de replantear las categorías esbozadas. No se orienta de manera prioritaria ni hacia la hiperbolización ni hacia la descontextualización, y tampoco cabe con soltura en las clasificaciones de drama “político” o “utópico”. Precisamente, hemos intentando proponer una lectura que explique esta constatación a la luz de nuestras observaciones previas.

El comienzo de la obra, con la puesta en escena de la Pnix, parece instituir desde la localización escénica una pieza de carácter típicamente ateniense. Los episodios iniciales, en que se parodia una reunión de la Asamblea, parecen marcar el perfil político de la obra y, sin embargo, si *Acarnienses* coloca en escena esta realidad institucional conocida por el público es precisamente para subvertirla. La crisis del derecho público de la ciudad se percibe en los comportamientos poco éticos de los personajes de la *Ekklesia*. Ello genera, sobre el trasfondo de lo originalmente conocido, un universo cómico distinto. Lejos entonces de la política entendida como un asunto de todos, Diceópolis propugna una paz individual y establece una serie de principios jurídicos, a título personal, que se contraponen desde lo privado a las decisiones y las regulaciones fijadas por la ciudad (nos referimos, así, al mercado propio que se construye, en que se subvierte y termina anulando el contenido del decreto de Mégara). Se trata de una evidente estrategia de distorsión de las normas jurídicas. El derecho, tal como es conocido y aplicado por los espectadores, se ve rechazado: en el hábitat cerrado del protagonista, los delatores –productos de la *polypragmosýne* urbana– son naturalmente expulsados sin demora. Hasta ahí, el hilo conductor promovido en la obra a través del juego constante con el sustrato jurídico (que sigue, según nuestro patrón, una especie de evolución desde el imperio del derecho hasta su eliminación final) parecería adelantar lo que luego sucederá con comedias como *Caballeros*, *Avispas* y

Nubes. Pero, en un campo de extrema experimentación como el determinado por la poética aristofánica de la justicia, esta aparente derogación del derecho, una vez más, no es equivalente a la que se aprecia en las comedias posteriores. El hecho de que – como propusimos– detrás de las permanentes referencias al procedimiento de *phásis* hayamos identificado (juego etimológico mediante) al propio Aristófanes, reinstala por un lado el valor esencial del derecho en la obra. Por el otro, sitúa a *Acarnienses* en una posición de respuesta dramática a las acusaciones públicas reales provenientes de Cleón: la comedia juega así con el derecho en un doble plano, uno interno (en la propia trama) y uno externo en sus vínculos con la política ateniense.

Es preciso señalar por último que, en las seis comedias estudiadas, Aristófanes usa el derecho (y abusa de él) precisamente porque, anclado en una coyuntura signada por una juridicidad patente, constituye un bagaje de saberes fácilmente reconocibles por los espectadores. La experiencia fáctica del contacto con los tribunales puede haber motivado la preocupación frecuente de incorporar referencias procedentes de las acciones judiciales, los conceptos abstractos de la justicia y los individuos y espacios relacionados con la resolución de controversias en el seno de la ciudad. A tal punto llega esta suerte de “*paradikía*” o parodia constante del plano legal y forense en las comedias que, como hemos visto, incluso en la vertiente más utópica del género (nos referimos a *Paz*) hay una reflexión respecto del sistema judicial: mostrando de manera evidente la necesaria ausencia de un ordenamiento normativo, en rigor de verdad se termina consolidando un argumento que sigue afirmando el ámbito jurídico como un medio privilegiado de humor, sea por exceso o por carencia.

Todas las obras examinadas de la producción temprana de Aristófanes se balancean entre una desconfianza del aparato judicial de la *pólis* y un laudo de la anomia idealizada, pero en el fondo traducen a la vez un reconocimiento de la necesidad de contar con instituciones judiciales democráticas y una inquietud por el advenimiento de nuevas generaciones de políticos, entrenados en círculos sofisticos, que son capaces de valerse inescrupulosamente de una justicia corrupta o de aprovecharse de esas instancias de poder para condenar a sus enemigos por medios inmorales.⁶

Sobre la escena cómica, el derecho puede ser revelado, imitado, privatizado, suspendido, enseñado o proyectado, pero en todos los casos Aristófanes parece dar a entender que el plano de la legalidad está investido siempre de un papel crucial en sus tramas. La exploración de las diferentes y enriquecedoras relaciones que entablan el universo jurídico ateniense y la comedia antigua lleva pues a concluir que las distintas estrategias empleadas en el *corpus* discutido se canalizan hacia la consagración efec-

6 Como concluye Gavray (2013–2014: 511–512), con su crítica feroz Aristófanes parece decirnos que se ha escindido en la Atenas de su época lo “justo” y lo “judicial”, la justicia y la política.

tiva del derecho como un recurso primordial de la composición cómica. Así, la destreza aristofánica se manifiesta también mediante el juego con la ley. La consolidación de una verdadera poética cómica del derecho, fundada en recursos variados como la hiperbolización, la distorsión y la transcontextualización, permite comprender de modo más preciso la naturaleza social y política de la producción literaria de Aristófanes, así como sus múltiples vínculos con la experiencia ateniense contemporánea que la sustenta. Porque reírse de la justicia –parecen sugerir los textos que discutimos– es en definitiva una estrategia eficaz para avanzar en la educación cívica en tiempos de democracia.

APÉNDICE

Desubicar el derecho: la poética cómica de la justicia en *Comensales*

1. Introducción

La primera obra atribuida a Aristófanes, *Δαιταλῆς* –*Comensales*–, data del año 427. Los pocos fragmentos que se han conservado de la pieza permiten una serie de reflexiones suplementarias que complementan la tesis central desarrollada en este libro. En su lectura se advierte un discurso que señala el germen de un tópico que, como hemos visto, será recurrente en su escritura: la contraposición entre conocimiento e ignorancia respecto del saber jurídico. En este Apéndice nos ocuparemos de analizar el espacio dialéctico establecido entre uno de los personajes cómicos, que esboza su argumentación mediante lexemas técnicos propios de la práctica sofística de la abogacía, y sus parientes desconocedores de los artilugios tribunalicios. Se espera mostrar aquí que los versos conservados plantean una clara distinción textual entre aquellos que manejan la retórica específica de un vocabulario ritualizado propio de la corte y quienes –legos en la materia– ignoran su sentido.¹

2. Sofística y derecho en *Comensales*

Hay testimonios antiguos de que Aristófanes obtuvo el segundo premio² por su comedia *Daitalès*, representada durante el arcontado de Diotimo.³ No hay ninguna fuente histórica que permita discernir, sin embargo, en el marco de qué festival dramático se presentó a concurso la obra: a pesar de ello, los autores se han encargado de inferir, con argumentos diversos, que se trataba de las Leneas⁴ o bien han tomado

1 Retomamos aquí las ideas expresadas en BUIS (2009).

2 En la vieja edición de los escolios de DÜBNER (1883) el texto de SRVAlD *ad Ar. Nub.* 529 establecía que no ganó, porque fue seleccionada en segundo lugar por los jueces (οὐ γὰρ ἐνίκησαν, ἐπεὶ δεῦτερος ἐκρίθη ἐν τῷ δράματι). En la actualidad, se sabe bien que el *corpus* de escolios antiguos de la edición Aldina fue tomado del manuscrito E, que era el que tenía en su poder el editor. Es preciso destacar, no obstante, que en la edición más reciente de los *scholia* aristofánicos (HOLWERDA [1977]), la declaración de que *Comensales* obtuvo el segundo premio está presente en REMNp, pero no en V, tal como confirman bien KASSEL & AUSTIN (1984: 123, test. vi).

3 *Pap. Oxy.* 2737 fr.1 col. 1, 3 *et seq.*

4 CASSIO (1977: 20) siguiendo a FRITZSCHE (1831: 8). GELZER (1970) sostuvo esto basándose

por un hecho que se trató de una representación ofrecida durante las Grandes Dionisias.⁵ Una problemática propia de la comediografía antigua, precisamente, se vincula con la coparticipación en la puesta teatral aristofánica de autor y productor. Como ya dijimos en el Capítulo I, contamos con testimonios que nos indican que Aristófanes –quizás todavía muy joven para instruir coros–⁶ representó sus primeras obras amparado en el nombre de algún productor, sea Calístrato o Filónides.⁷

A pesar de que sólo conservamos un total de cincuenta y cuatro fragmentos (la gran mayoría de tan sólo un verso),⁸ la obra ha suscitado un interés desde antiguo.⁹ En lo que hace a las temáticas que pueden advertirse en una primera lectura, la pieza parece girar en torno de la conflictiva relación entre padres e hijos que, a la luz de la

en un papiro (P. Oxy. 2737, ll. 44–51) que imponía ciertas restricciones a la presentación de obras en las Grandes Dionisias y dejaba mayor flexibilidad cuando se trataba de las Leneas: en su opinión, el éxito de *Comensales* en las Leneas le permitió al año siguiente a Aristófanes poner en escena *Babilonios* en las Grandes Dionisias. En contra se expresa GILULA (1990: 102), quien sostiene que el “secreto” del nombre de Aristófanes no se debe a que no podía presentar la obra sino a que lo hacía a través de Calístrato, su productor. Nos hemos ocupado oportunamente de este debate.

5 Russo (1994 [1962]: 13) habla de su “unofficial debut” en las Grandes Dionisias; para sostener esto se basa en el esolío a Nu. 529, donde se hace mención a que la referencia a los “virtuosos e invertidos” apunta a *Comensales*. Volveremos sobre este pasaje más adelante.

6 Esto, evidentemente, es un punto discutido. Se ignora si la limitación etaria procedía de una prohibición legal o de constricciones impuestas por patrones de comportamiento sociales. El testimonio de Nu. 530, que indica en una primera persona que el autor era un “doncella” (*parthénos*) todavía en aquellos tiempos y por lo tanto no estaba en condiciones de dar a luz (παρθένος γὰρ ἔτ’ ἦ, κοῦκ ἔξῃν πῶ μοι τεκεῖν), llevó a SOMMERSTEIN en un comienzo ([1980: 24, n. 2], luego reeditado en [1992]) a considerar que “in 427 Aristophanes would have been regarded as too young to come forward in person as a comic *didaskalos*”. En su edición de *Nubes*, sin embargo, matizó su posición al afirmar que este pasaje, en realidad, “does not prove that in 427 Ar. was legally debarred by reason of age from acting officially as a producer (*didaskalos*) at a major dramatic festival; at most it implies that many people would have thought it improper or presumptuous for a young man to do so” (1982: 187–8, *ad loc.*). Tal vez esta última interpretación, más moderada, constituya actualmente la posición mayoritaria entre los críticos.

7 Ar. Nu. 528–536. Fundado en un esolío al v. 531 (cf. HOLWERDA [1977]), WELSH (1983) ha llegado a la conclusión de que fue Filónides el *didaskalos* de *Comensales*, interpretación seguida con argumentos propios por GIL (1989: 74–5). En todo caso, es interesante el caso de *Acarnienses*, donde –como analizamos– aparece una primera persona que puede referirse tanto al autor como a otro. En el caso de *Comensales* tampoco sabemos muy bien si el público ya reconocía la autoría aristofánica.

8 En efecto, alrededor de un 40% de los pasajes preservados contienen menos de un verso, 35% son de exactamente un verso y sólo el 25% restante abarca más de un verso.

9 Baste mencionar, en el siglo XIX d.C., los comentarios monográficos de FRITZSCHE (1831) y FÄHRAEUS (1886), así como la tesis doctoral de ROETER (1888).

comediografía conservada, se constituirá como un tema recurrente sobre el escenario.¹⁰ Frente a un coro posiblemente compuesto por estos “comensales” a los que se refiere el título –que aludiría a los participantes de algún banquete o ritual sagrado en honor a Heracles, aunque esto es una mera hipótesis–¹¹, los personajes centrales son un padre con dos hijos varones (μειράκια) muy diferentes entre sí. Por un lado, aparece el joven criado en el campo junto al anciano (al que el propio Aristófanes aludirá en *Nubes* como “prudente”, σώφρων, v. 529); por el otro, el muchacho educado en la ciudad, a quien Aristófanes concebirá allí también como “invertido” (καταπύγων) y que se presenta siempre caracterizado por los escolios en términos negativos.¹²

Si bien no podemos reponer en todos los casos la atribución de líneas a cada uno de los actores, cuando el texto es más extenso –como es el caso del fragmento que la mayoría de los editores utiliza para encabezar los otros pasajes–, la tarea se simplifica por la alternancia dialógica de los versos (fr. 205 K–A; 1 C; 198 K):¹³

- ἄλλ' εἰ σορέλλη καὶ μύρον καὶ ταινίαι.¹⁴
- ἰδοὺ σορέλλη· τοῦτο παρὰ Λυσιστράτου.
- ἦ μὴν ἴσως σὺ καταπλιγῆσῃ τῷ χρόνῳ·
- τὸ καταπλιγῆσθαι τοῦτο παρὰ τῶν ῥητόρων.

10 Acerca del tema en la obra, ver IMPERIO (2013).

11 En efecto, numerosos gramáticos tardíos asociaron la obra con un *thíasos* y uno en particular, Orión –junto con varias entradas léxicas derivadas de él– vinculó la pieza con un santuario de Heracles (cf. KASSEL & AUSTIN [1984: 122]). Para FOUCAULT (1873: 181, n. 4), por ejemplo, la palabra *daítalēs* se refiere a quienes integraban una comunidad religiosa. LIND (1985) y (1990) ha recolectado pasajes de la comediografía temprana de Aristófanes para concluir que el propio autor debió haber frecuentado uno de estos círculos en su demo de origen. Para ello, se basa en parte en las conclusiones de DOW (1969), quien había identificado en una inscripción ateniense (IG II² 2324) varios nombres de individuos –nombrados en la comediografía aristofánica– entre los *thiasôtai* de un culto de Heracles. Según GIL (1989: 74), “es harto probable que el joven Aristófanes formara con los miembros de un *thíasos* de Heracles, integrado en su mayoría por paisanos suyos, el coro de los *Daítalēs*, transformando la cofradía real en un demo cómico, el de los «Banqueteños»”. Sobre esta problemática, ver CAVALLERO, FRENKEL, FERNÁNDEZ, COSCOLLA & BUZÓN (2008: 322–3).

12 Cf. SILVA (2008b: 235). El término καταπύγων tiene una clara connotación de pasividad sexual.

13 Aquí seguimos, generalmente, la edición de los fragmentos de KASSEL–AUSTIN (1984). Sin embargo, hemos tenido presentes también en el cotejo textual los trabajos de CASSIO (1977) [C], [K–A], KOCK (1880) [K] y EDMONDS (1957) [E]. Se aclarará en forma explícita cuando se trate de pasajes en que preferimos *lectiones* diferentes de las seleccionadas por el editor.

14 Frente a la interpretación de CASSIO (1977), que opta por ἄλις, nos parece más apropiada la expresión ἄλλ' εἰ que colocan KASSEL & AUSTIN (1984) en su edición, puesto que apunta al interlocutor; el adverbio, en cambio, no añade en este caso ningún valor esencial.

– ἀποβήσεται σοι ταῦτα ποῖ τὰ ῥήματα·
 – παρ’ Ἀλκιβιάδου τοῦτο τάποβήσεται.
 – τί ὑποτεκμαίρει καὶ κακῶς ἄνδρας λέγεις
 – καλοκαγαθίαν ἀσκοῦντας;
 – οἶμ’, ὦ Θρασύμαχε·
 τίς τοῦτο τῶν ξυνηγόρων γηρύεται;

–Pero eres un ataúd, un ungüento, unas mortajas...; – Mira este “ataúd”; eso viene de Lisístrato;
 –Igualmente con el tiempo serás atrapado entre las piernas; –Ese “serás atrapado entre las piernas” viene de los oradores.; –¿A dónde te irán a parar estas palabras?; –De Alcibíades viene esto de “irán a parar”; –¿Por qué supones y hablas mal de los varones que ejercitan la nobleza?; –¿Ay, Trasímaco! ¿Cuál de los abogados expresa esto?

Se revela en el pasaje una contraposición de puntos de vista, referidos en esencia a la utilización de determinada terminología específica. La primera referencia a la palabra σορέλλη (“ataúd”), neologismo que la única vez que se encuentra atestiguado –nuevamente en Aristófanes– constituye un apodo despectivo a un anciano,¹⁵ es colocada en boca de uno de los hijos dentro de un cruce verbal que sostiene con su padre. Como se ve en el intercambio dialógico, este joven ha sido entrenado en los usos léxicos de los oradores, maniobra que su padre critica en forma reiterada al identificar –en intervenciones paralelas– ecos de un vocabulario propio de la oratoria: la interjección final trágica, οἶμαι (“¡ay!”), que frecuentemente constituye una señal de dolor, da la pauta más evidente acerca de la reacción paterna frente al discurso de su hijo.¹⁶

Increpado por su padre a causa de la procedencia de expresiones como καταπλιγήση (“serás atrapado entre las piernas”)¹⁷ o ἀποβήσεται (“irán a parar”)¹⁸ –que para el oído del auditorio debían sonar extrañas–, el muchacho ataca a su interlocutor por hablar mal (κακῶς ... λέγειν) de quienes practican la nobleza (*kalokagathía*).¹⁹ En este juego retórico, manifiesto en las palabras del joven, se torna patente la oposición sustancial entre lo malo (*kakón*) y lo bueno (*kalón*), que opera plenamente en un plano semántico como recurso de argumentación.

15 *Ra.* 168; cf. LIDDELL & SCOTT (1996: 1621, s.v. σορέλλη). TAILLARDAT (1962: 53).

16 PELLEGRINO (2015: 139).

17 Es una palabra propia del lenguaje del combate físico; cf. CAMPAGNER (2001: 182–183). CASSIO (1977: 47) opta por la forma καταπληγήσει (“estarás aterrorizado”), que es aquella mencionada en el esolío a *Nu.* 1174, donde se dice que Estrepsíades usa palabras como esa para “vincere con un comportamiento sfacciato” a sus adversarios.

18 También se trata de un vocablo que proviene del léxico deportivo; cf. CAMPAGNER (2001: 84).

19 Acerca de los alcances de este término, que por primera vez aparece testimoniado en este pasaje, ver el tradicional trabajo de GOMME (1953: 65–8) y, especialmente, DE STE. CROIX (1972: 371–376).

Varios puntos son interesantes en el fragmento. En primer lugar, la inversión de los argumentos, evidenciada en el hecho de que quien es “criticado” por actualizar un léxico ajeno termina acusando al “crítico” de una incorrecta utilización del discurso. En segundo lugar, la aparición de un término –puesto en relación con el joven, y asociado con el genitivo τῶν ῥητόρων (“de los oradores”)– que recoge una semántica estrechamente ligada a la participación forense: τῶν συνηγόρων (“de los abogados”), que apunta a la noción de los litigantes de apoyo y que, como ya hemos señalado, constituye una figura recurrente en la comedia antigua.²⁰

Los nombres propios, que constituyen una referencia habitual en Aristófanes como parte de sus invectivas personales, apuntan todos a figuras de gran peso político en la época.²¹ En efecto, Lisítrato era un orador frecuentemente criticado en la comedia por su presencia exagerada en el ágora, su frialdad y su miseria,²² mientras que el joven Alcibíades comenzaba ya a mostrarse en los espacios públicos como un hábil orador.²³ En igual sentido, de modo paralelo, corresponde leer la mención de Trasímaco; a decir verdad, se trata de la única aparición del nombre en el *corpus* aristofánico.²⁴ Por último, es destacable una mención expresa a la *áskesis* –a través del

20 Como menciona CASSIO (1977: 48), “Aristophanes never mentions συνήγοροι except with some dislike, *Ach.* 686, 705, *Nu.* 1089, V; 482, fr. 362 [411 K.]”. Ya nos hemos ocupado de las críticas aristofánicas contra estos *synégoroi*.

21 Ver HUBBARD (2007: 493).

22 KIRCHNER (1901–3), n. 9630. Cf. *Ach.* 854–5, V. 787–8, 1308–10, *Eq.* 1262. Según estos testimonios, tanto MACDOWELL (1971: 238, *ad loc.*) como SOMMERSTEIN (1983: 206, *ad loc.*) acuerdan que Lisítrato era conocido entre los atenienses por sus juegos verbales y su sarcasmo, como se advierte ya en el pasaje.

23 En esta época, Alcibíades debía contar apenas con poco más de unos veinte años (KIRCHNER [1901–3], n. 600). Hacia el 422, año en que se puso en escena *Avispas*, según MACDOWELL (1971: 133, *ad loc.*) “...he was already familiar to the Athenian public as a speaker in the assembly and in the law courts”; cf. SOMMERSTEIN (1983: 156, *ad loc.*). Las referencias a esta figura serán constantes en el *corpus* aristofánico, como indican las referencias de *Ach.* 716 y V. 44, aunque no tan significativas como pretende justificar –con argumentos poco convincentes– VICKERS (1997).

24 HOLDEN (1902: 838, s.v.) menciona, en efecto, que se trata de la única referencia en las comedias de Aristófanes (cf. también O. J. TODD [1932: 102, s.v.]). Su presunción es que así debía llamarse el hijo disoluto; lo describe como “nomen filii improbi et novitiae disciplinae tabe infecti”. Aparte de esta alusión, un Trasímaco es mencionado por *Is.* 4.2–6, 25, por *Lys.* 8.14–16 y aparece identificado en un fragmento cómico (fr. 57) de *Stratiótides* de Teopompo, aunque esta pieza debió ser puesta en escena alrededor de veinticinco años más tarde, cuando Anito era una figura prominente (fr. 58). Para KASSEL & AUSTIN [1984: 734], este Trasímaco mencionado por Teopompo era un personaje ficticio, cuya mujer debió de ser una líder adecuada –desde el punto de vista onomástico– para estar al frente de las mujeres–soldados a las que apunta el título. M. J. OSBORNE

participio ἀσκοῦντας– que apunta a la idea de entrenamiento en el discurso.

Otro pasaje de la obra (fr. 206 K–A; 2 C; 199 K) incluye dos preguntas: “¿Pues son para ti sofismas las cosas que yo obtuve? ¿No te escapaste enseguida del maestro?” (σοὶ γὰρ σοφίσματα ἔστιν ἀγὼ κτησάμην; / οὐκ εὐθὺς ἀπεδίδρασκες ἐκ διδασκάλου;). Se sigue aquí construyendo la antítesis: a través de los verbos “obtener” y “escaparse” nuevamente se consolidan en contraste la primera persona y la segunda respectivamente.²⁵ La referencia a los *sophismata*, al proceso de aprendizaje (*didaskalos*) y a un verbo *ktáomai* que se orienta hacia la adquisición económica, construyen un imaginario textual que parece apuntar a la sofística. Los dos hermanos, pues, se consolidan textualmente y logran identificarse a partir de una oposición fundamental que, como línea divisoria, enfrenta por un lado la cultura tradicional y, por el otro, las enseñanzas modernas de los nuevos mercaderes de la filosofía: uno se cultiva en este nuevo ambiente, el otro ha logrado escapar a tiempo.²⁶

Queda claro que el joven educado en la ciudad ha sido entrenado por estos nuevos profesionales de la retórica. Según su padre, fue enviado a una escuela donde sólo aprendió a beber, a cantar malas tonadas, a cenar y festejar al estilo de Siracusa y Sibarís e –incluso– a pedir vino de Quíos en una jarra laconia (fr. 225 K–A; 21 C; 216 K).²⁷

& BYRNE (1994: 229) coinciden afirmando que las dos alusiones al nombre en la comedia apuntan a figuras inventadas. Creemos, no obstante, que su ubicación en este pasaje de *Comensales* luego de la presencia de dos nombres claramente identificables para los espectadores de la pieza justificaría pensar que se trataba también de un orador que formaba parte de la nueva generación de oradores sofistas. J. DILLON & GERGEL (2003: 203–216) dan por sentado que este nombre se corresponde con Trasímaco de Calcedonia. *Contra*, ver STOREY (1988), para quien esta alusión apunta simplemente a una *dramatis persona*, sosteniendo que el conocido sofista recién cobrará importancia en la década del 410. Acerca del carácter parlante del nombre, KANAVOU (2011: 194).

25 Se discute aquí, sin embargo, a quién se refiere la primera persona y a quién la segunda, es decir, quién menciona estas palabras. En nuestra opinión, se comprende mejor el pasaje si se atribuyen los versos al hijo invertido: la segunda línea cobra más sentido como refuerzo de la primera (ya que da un sentido a la creencia de que el primer verso es una declaración verdadera) que como respuesta. El primer verso, por su parte, en que el hablante se enorgullece de sus habilidades o *sophismata*, debe provenir del único personaje que efectivamente es un sofista.

26 Esta lectura se enraiza, incluso, en la sintaxis de la oración. BONANNO (1984–1985: 88–89) interpreta que “...la frase che contiene il γὰρ spiega il perché della successiva domanda: la ‘fuga da scuola’, di cui il fratello ‘buono’ dovrebbe dar conto a quello ‘cattivo’, è motivata dalla convinzione, da parte del disertore, che gli insegnamenti dei διδάσκαλοι alla moda sono davvero σοφίσματα”. BETA (2009: 235, n. 200) considera que aquí el hermano prudente le recrimina al invertido haber rechazado las enseñanzas del maestro que el padre había escogido para su educación.

27 PELLEGRINO (2015: 150–151).

ἀλλ' οὐ γὰρ ἔμαθε ταῦτ' ἐμοῦ πέμποντος, ἀλλὰ μάλλον
 πίνειν, ἔπειτ' ἄδειν κακῶς, Συρακοσίαν τράπεζαν
 Συβαριτίδας τ' εὐωχίας καὶ «Χῖον ἐκ Λακαινᾶν»
 †Κυλίκων μέθυ ἡδέως καὶ φίλως†.

Pero no aprendió esto al enviarlo yo, sino más bien a beber, luego a cantar mal, a (disfrutar) una mesa siracusana, banquetes sibaritas y “Quíos de las lacónicas”, vino de copas, de modo agradable y amistoso.

Pero la instrucción, al menos en cuanto a su estilo discursivo, parece haberlo convertido en un buen querellante pragmático. En un pasaje en el que seguramente describe lo que hacía durante sus experiencias de aprendizaje, el hijo sostiene que “sacudía, buscaba plata, amenazaba, delataba” (ἔσειον, ἥτουν χρήματ, ἠπείλουν, ἐσυκοφάντουν, fr. 228 K–A; 24 C; 219 K). La referencia ínsita en el verbo a la actuación como sico-fanta –referencia que, como hemos visto, será habitual en la escena aristofánica– da la pauta y decodifica los excesos del joven desde una perspectiva jurídica. Aprendió a utilizar trampas verbales para obtener un enriquecimiento personal a expensas del aparato judicial.²⁸

Conocemos ya la importancia de que estaba investido el lenguaje dentro de las discusiones filosóficas de la sofística,²⁹ y también la vinculación del *lógos* con el éxito de una argumentación jurídica: basta para ello con recordar a Antifonte o al *Encomio de Helena* de Gorgias, emplazados en los orígenes de la oratoria como género.³⁰ En este sentido, la recurrencia del muchacho a una serie de términos específicos del universo tribunalicio, entonces, suma a las discusiones lingüísticas un nuevo plano, connotado por la identificación de un vocabulario propio de las cortes.³¹

A pesar de la falta teórica de fiscales o expertos judiciales en Atenas, así como de la

28 MACDOWELL (1978: 62): “The kinds of case for which volunteers came forward more readily must have been those in which the prosecutor received a financial reward if he won the case”. Cf. PELLEGRINO (2015: 152–153).

29 El juego léxico, que tiene por base la noción del lenguaje como un sistema de signos meramente convencionales y arbitrarios, es un recurso privilegiado dentro de la sofística, tal como sostiene DUPRÉEL (1948: 25). Nos hemos ocupado en particular de esta impronta de los pensadores sofistas principalmente al examinar *Nubes* (Capítulo VII) y *Aves* (Capítulo VIII).

30 T. COLE (1991).

31 Acerca de estos pasajes, puede decirse que “Aristófanes nos coloca frente a una situación esclarecedora: la de la popularidad de la retórica orientada a objetivos pragmáticos, destinados, ante todo, a equipar al ciudadano para una realidad de su vida cotidiana, la de la defensa o acusación ante un tribunal. Sobre la ética prevalece la técnica, capaz de conducir al éxito cualquier causa” (SILVA [2008b: 241]).

no-profesionalización de los magistrados, no podemos negar la gran *polypragmosýne* que caracterizaba a los habitantes de la *pólis*.³² Tal como hemos adelantado, con la redacción y memorización de alegatos –instancias materializadas históricamente en el pasaje por escrito de las tramitaciones judiciales–³³, surge en efecto el germen de la profesión de abogado –como ya sostenía R. J. BONNER (1927)– y esto acarrea el surgimiento progresivo de un vocabulario semi-técnico, que ya para fines del siglo V va apartando a aquellos que lo dominan en un círculo cada vez más exclusivo. En una celebración solemne como la que representa la puesta en acto del ejercicio judicial –tal como analizamos en la introducción– la lengua adquiere un valor especial como instrumento para distinguir a los “iniciados” de los legos.³⁴ Es lógico, pues, que el padre de *Daitalês* critique el manejo lingüístico forense de su hijo, que no llega a comprender.³⁵ Pero la situación se percibe como más grave cuando advierte que el muchacho entrenado, hábil para la retórica engañosa de los oradores, no está en condiciones de identificar siquiera las viejas expresiones homéricas que residen en la base de la cultura popular. El texto vuelve a cargar las tintas sobre el saber léxico en el fr. 233 K–A (28 C; 222 K):

–πρὸς ταύταις δ' αὖ λέξον Ὀμήρου γλώττας· τί καλοῦσι κόρυμβα;
 ... τί καλοῦσ' ἀμενηνὰ κάρηνα;
 –ὁ μὲν οὖν σός, ἐμὸς δ' οὗτος ἀδελφὸς φρασάτω· τί καλοῦσιν ἰδυίους;
 ... τί ποτ' ἐστὶν ὀπυίειν;

–Y además de estas dí expresiones homéricas; ¿a qué llaman “cumbres”? ¿[...] a qué llaman “cabezas débiles”?; –Y que este ahora, tu hijo y mi hermano, empiece a decir: ¿a qué llaman “testigos”? ¿[...] y qué es “dar en matrimonio”?³⁶

32 Acerca de la *polypragmosýne* como fenómeno inherente a los atenienses, ver EHRENBERG (1947). Sobre la tranquilidad frente al “activismo” como actitud deseable, especialmente en Atenas, cf. CARTER (1986) y DEMONT (1990).

33 Cf. FEZZI (2004), FARAGUNA (2007).

34 Como sostiene TAMBIAH (1968: 179), “the role of language in ritual immediately confronts problems if placed in relation to a primary function of language which is that it is a vehicle of communication between persons. By definition, the persons in communication must understand one another. In ritual, language appears to be used in ways that violate the communication function”.

35 “Here the poet’s wit seizes on cultural and generational divides, much as the modern lawyer–basher may pose as a plainspoken lay person impatient with professional jargon.” (BOROWITZ [2001: 248]).

36 A pesar de que los manuscritos (de Galeno, que es la fuente del pasaje con que contamos) transmiten la versión que coloca CASSIO (1977) en su texto (“¿qué es el actuar bien?”, τί ποτ' ἐστὶ τὸ εὖ ποεῖν;), debe descartarse la expresión por motivos métricos y de sentido. Parece más adecuada la

Aquí, nuevamente, nos hallamos en presencia de otro pasaje del diálogo entre el padre y el hijo entrenado entre los sofistas. Cuando el padre le pregunta en tetrámetros anapésticos qué significa una serie de términos propios de Homero, el hijo se defiende dirigiéndose deícticamente hacia el otro hermano para que este –en idénticos términos– identifique, por su parte, un vocabulario legal. Efectivamente, las expresiones κόρυμβα (“cumbres”) y ἀμενῆνὰ κάρηνα (“cabezas débiles”) corresponden a una terminología propia de la épica: la primera alude a la parte superior de los barcos,³⁷ mientras que la segunda se utilizaba como metonimia para referirse en *Iliada* u *Odissea* a los muertos u hombres insensatos.³⁸ Se trata del léxico propio de la educación tradicional.³⁹

Los términos invocados por el hijo invertido, en cambio, remiten claramente a una jerga jurídica que se retrotrae incluso hasta el gran legislador Solón: el sustantivo plural ἰδύιοι (“testigos”) apunta en su propia etimología⁴⁰ a la figura de aquellos que presenciaron la comisión de un delito,⁴¹ mientras que el infinitivo ὀπύειν (“dar en matrimonio”) aparece en cambio vinculado en su normativa con la institución conyugal.⁴²

interpretación de KASSEL & AUSTIN (1984), “¿qué es ‘dar en matrimonio’?” (τί ποτ’ ἐστὶν ὀπύειν;) porque, de algún modo, toma los aspectos ventajosos de las ediciones previas: la necesidad de la existencia de un término soloniano para que el pasaje cobre sentido (*opyiein*, que resulta una conjetura de DOBREE) y el respeto de la que, en su primera parte, traen los testimonios (τί ποτ’ ἐστὶ...). Corresponde descartar, finalmente, la conjetura elaborada por DINDORF y retomada por KOCK (1880), “¿a qué llaman ‘dar en matrimonio’?” (τί καλοῦσιν ὀπύειν;) –en función del paralelismo con los versos anteriores– pues carece de apoyo textual.

37 Cf. *Il.* 9.241.

38 *Od.* 16.561, *inter alia*.

39 CASSIO (1977: 75); IMPERIO (2004: 338).

40 LEÃO (2001: 364).

41 Cf. Fr. 41b y 41c, siguiendo la numeración de la edición de RUSCHENBUSCH (1966). En el segundo pasaje, según Eustacio (1158.23 *ad Hom.* II 18.501), Elio Dionisio sostenía que tanto Dracón como Solón llamaban *idyioi* a los testigos (*mártires*).

42 Fr. 52a y 52b (RUSCHENBUSCH [1966]). Es interesante la propuesta de BERGK cuando ofrece otra *lectio* para el pasaje, restituyendo en lugar de ὀπύειν otro infinitivo: ἀποιναῖν. Si bien es cierto que Homero a menudo hace referencia a ὀπιώ (*Il.* 8.304, 16.131, *Od.* 4.797), y que ποιναῖω sólo está testimoniado en una ley citada por D. 23.28 (donde significa “demandar una multa al culpable de homicidio”), no consideramos imprescindible esta propuesta, porque de hecho el primer término –a pesar de su aparición épica– preserva un sentido legal importante. Sin embargo, baste destacar –en cualquiera de ambos casos– la existencia de un vocabulario que claramente remite a la legislación soloniana. Llamativo resulta, empero, que el verbo ὀπιώ también sea utilizado en el lenguaje no técnico: en efecto, se encuentra en *Ach.* 255 y HENDERSON (1975: 157) sugiere que su posterior sentido obsceno “may indicate that it had a vulgar tone in the common language”. Se trataría aquí

Todo esto, entonces, confluye en la contraposición entre la lengua poética de Homero y el lenguaje arcaizante del derecho.⁴³ Mientras que la epopeya proporciona en la cultura ateniense la base indiscutible de la *paideía* social y el ámbito judicial se expande públicamente como un dominio abierto a todos, sorprende en la discusión léxica la descontextualización del vocabulario. Sustentadas en la búsqueda de un efecto cómico, las palabras jurídicas utilizadas por el joven dan cuenta de una terminología técnica obsoleta, reservada exclusivamente para las leyes que se leían en los contextos judiciales. Fuera de ese ámbito, su uso se torna grotesco y desubicado.

Por lo demás, su conducta nos permite presenciar, por segunda vez, las estrategias defensivas del hijo agraviado: dando vueltas el discurso, en este caso desplaza las preguntas de su padre hacia otros interrogantes dirigidos a su hermano, incorporándolo también al centro del agón.⁴⁴ Con ello, no sólo no responde ante el cuestionamiento: como un hábil profesional, desvía la atención haciendo del ataque su mejor defensa. A través de sus palabras y sus acciones, se descubre que el joven fue educado en Atenas muy lejos de la tradicional educación griega y cerca del ejercicio contencioso.

Otro de los fragmentos incluye, brevemente, nuevas referencias al derecho (fr. 226 K-A; 22 C; 217 K): “Si no [hubiese] una canasta de juicios privados, y un montón de decretos” (εἰ μὴ δίκων τε γυργαθὸς ψηφισμάτων τε θυμός). El término *pséphisma* traduce para el auditorio una valencia jurídica indudable.⁴⁵ En cambio, respecto del vocablo *díke*, al cual ya hicimos referencia en los capítulos centrales del libro, aún se discute si en los primeros testimonios literarios presentaba ya un sentido moral o si en cambio se utilizaba exclusivamente para significar un arreglo de las controversias o un procedimiento de índole legal.⁴⁶ Parece sin embargo claro que en la época en que se

de un caso en que se vislumbra una declinación desde la “respetabilidad” legal del término a la más pura vulgaridad.

43 Ya MEINEKE (1840: 1033) reconocía que el muchacho entrenado en la ciudad “satis versatus fuit in iure” y explica: “multae autem voces erant in Solonis legibus iam Aristophanis tempore plane obsoletae et prope emortuae” como muestra ya, por ejemplo, Lys. 10. Sobre este último discurso y la importancia de sostener una interpretación de la ley que no se restrinja literalmente a términos técnicos y formales sino a su intención en lenguaje vulgar, ver HILLGRUBER (1988: 11-17).

44 “It seems that a formal Agon on the merits of the two types of education was finally instituted, but it is uncertain whether this lay between the two brothers or the ‘improbis’ and his father...” (WHITTAKER [1935: 186]).

45 HANSEN (1978); R. THOMAS (1996: 18). Hemos ya dicho que no puede reconocerse en principio ninguna diferencia semántica con el sustantivo *nómos* desde el estrecho punto de vista técnico del derecho; sin embargo, debemos aclarar sobre este punto que en obras posteriores a la revolución del 411 pueden identificarse ya algunas diferencias importantes; la discusión sobre el pasaje de *Th.* 361-362, en este sentido, deviene significativa.

46 A favor de la primera de las posturas encontramos a DICKIE (1978), quien se opone a la se-

pone en escena *Comensales* el término era utilizado ya para referirse al proceso legal en su conjunto, sobre todo en plural como en este caso.⁴⁷ También el tono irreverente del pasaje queda evidenciado en la generalización de los juicios, denotada por la existencia de dos sustantivos que apuntan con claridad a un colectivo indiscriminado.⁴⁸

Puede pensarse que el fr. 221 K-A (12 C), “y un hombre que se escapa no espera a oír el sonido de la lira” (ἀνὴρ δὲ φεύγων οὐ μένει λύρας κτύπον), esté también cimentado en criterios semejantes: siguiendo alguna posible línea de lectura, la narración en tercera persona de un hombre que huye (φεύγων), casi en términos proverbiales, puede jugar en el fondo con el sentido jurídico ya invocado de “defenderse en juicio”.⁴⁹ En todo caso, y más allá de esta última posibilidad, una pregunta parece desprenderse de lo analizado: ¿quieren decir estos pasajes que en *Daitalês* se representaba ante los espectadores una escena judicial –en una acción pública o privada–, como sucedería años después con el juicio casero de Filocleón en *Avispas*?

Los testimonios son escasos, pero en forma aislada hay algunos puntos interesantes que permitirían elaborar una respuesta. Entre los fragmentos, por ejemplo, se descubre una mención a la voluntad de llevar adelante posiblemente una acusación por extranjería ante los jueces marítimos (*nautodikai*)⁵⁰ y, además, una alusión a que

gunda de las opiniones sostenida por GAGARIN (1973). CHANTRAINE (1954: 47) distingue adjetivos derivados de *dike* en el sentido de “justicia” (como es el caso de *dikaïos*) de otros que provienen de su valencia léxica en tanto “proceso judicial” (por ejemplo, *dikanikós*).

47 J. W. JONES (1956: 26). Como hemos visto, con la evolución del sistema procesal ateniense también los procedimientos o recursos privados, incoados a instancia de parte interesada, pasaron a recibir esta denominación técnica como concepto opuesto a la acción que podía ser iniciada por cualquier ciudadano (*graphê*) y en la cual quien no conseguía un quinto de los votos debía pagar una multa. Es posible que en la obra también se hiciera referencia a una multa de este tipo, ya que se menciona el “quinto de votos” (τοῦπέντεμπτον) en el fr. 212 K-A (4 C; 201 K). Según PELLEGRINO (2015: 145), el pasaje parece referirse a un proceso.

48 Según PELLEGRINO (2015: 151), el pasaje muestra en la exagerada cantidad “il símbolo del malcostume giudiziario e político dell’Atene del V sec.”

49 Es posible pensar, por la estructura de la frase, que se trata de un proverbio y que, por lo tanto, quien lo reproduce tiene la intención de que sea tomado en forma literal; cf. PELLEGRINO (2015: 149). En efecto, el propio Focio, a quien debemos este fragmento, así parece indicarlo y la expresión figura en al menos cinco colecciones de proverbios. No obstante, CASSIO (1977: 58, *ad loc.*) sugiere que “si potrebbe pensare all’applicazione scherzosa di questo proverbio a uno che (...) «è accusato» in un processo”. Se trataría de un mecanismo semejante al que hace jugar el comediógrafo con el verbo *diókein* en *Ach.* 698–702 y *V.* 1207–8.

50 “Quiero ir a lo de los jueces de los tribunales marítimos y denunciarlo enseguida como extranjero” (ἐθέλω βᾶσαι πρὸς ναυτοδικὰς ξένον ἐξαίγνης [fr. 237 K-A; 32 C; 225 K]). Sobre una puesta a punto de las fuentes antiguas y las posiciones teóricas acerca de la naturaleza de estos ma-

“el heliasta se arrastraba a las puertitas vaivén del juzgado” (ὁ ἡλιαστής εἶπε πρὸς τὴν κίγκλιν, fr. 216 K–A; 14 C; 210 K.). Esta última frase reproduce una vez más sobre la escena un vocabulario técnico muy específico.⁵¹ A partir de la lectura conjunta de ambos pasajes, la mención de dos tipos de magistrados distintos,⁵² en contextos que apuntan uno al futuro y el otro al pasado, nos permiten sólo concluir que las instancias forenses que se recrean textualmente son variadas y que seguramente, entonces, no remitieran a una única actuación en juicio.⁵³

Somos conscientes de que el estado fragmentario de la comedia no autoriza a avanzar mucho más allá en las apreciaciones. Sin embargo, lo estudiado hasta aquí parece sentar bases suficientes para concluir con alguna afirmación de carácter más o menos global. De acuerdo a lo que puede leerse en los pasajes citados, llama en principio la atención la abundancia de vocabulario jurídico en boca de diversos personajes de la obra.⁵⁴ Precisamente, la identificación de dichos lugares textuales contribuye a generar ciertas reflexiones respecto del *modus operandi* de la factura cómica. Se ha querido sugerir aquí que la riqueza discursiva de los pasajes parece fundar a menudo parte de su comicidad en la recurrencia a un vocabulario especializado que, frente al auditorio, se menciona fuera de su contexto natural de enunciación. Se trata de registros especializados utilizados en situaciones distintas de las de su normal invocación, lo cual genera risa por la sorpresa que despierta su carácter “des-ubicado”, como ya hemos indicado en el caso de varias de las comedias conservadas que fueron objeto del cuerpo de este libro.

gistrados –especialmente en lo que hace a sus discutidas funciones judiciales en el período clásico–, ver E. E. COHEN (1973: 162–198). GIL (1989: 75–6) interpreta este pasaje diciendo que el joven se muestra dispuesto a acudir a los *nautodikai* “para dejar en el acto convicto a su progenitor de no reunir los requisitos de la ciudadanía”. La tarea de estos oficiales se vinculaba con los asuntos de extranjería; esto reforzaría la posición de FRITZSCHE (1831), quien sostenía que el coro de la obra estaba integrado por comensales que asistían al templo de Heracles de Cinosarges, al que solían honrar los bastardos que no habían nacido de ambos padres atenienses (Ath. 234d). Puede inferirse que la contraposición entre ciudadanos–extranjeros (frecuente en la producción aristofánica posterior, como exploramos en *Aves*) ya encuentra su génesis en la obra.

51 Mediante la alusión a la puerta del tribunal (*kinklís*), asistimos a la reproducción de un léxico judicial muy claro (Harp. s.v.), cf. Eq. 641, V. 124; CASSIO (1977: 60) y PELLEGRINO (2015: 147).

52 Cf. BARDELLI (1972: 234–245 y 274).

53 En efecto, nada hay en los fragmentos que indique claramente la existencia de un juicio en escena, tal como se advierte por ejemplo en *Avispas*; por supuesto, esto evidentemente tampoco demuestra que no lo había.

54 No obstante, se puede conjeturar que dicha terminología forense es en gran medida mencionada tanto *por* el hijo invertido, como *para* él o *respecto de* él.

3. Del hijo invertido a Estrepsiades: los ecos en *Nubes*

La relación de *Comensales* con la versión preservada de *Nubes* permite reforzar estas afirmaciones y entender, desde otra óptica, el juego burlesco de la comedia pionera de Aristófanes. La parábasis del texto conservado de *Nubes* apunta de modo directo e intratextual a la primera pieza, mencionando en forma explícita a sus dos personajes centrales. En efecto, el coro le da voz al autor para recordar de qué manera algunos hablaron muy bien, en su momento, del personaje prudente y del invertido (ὁ σώφρων τε ᾧ καταπύγων, v. 529). Esta referencia, que puede dejar entrever alguna forma de patronazgo⁵⁵ o de ayuda en la puesta en escena de su primera obra,⁵⁶ sirve para colocar a la pieza en términos de un hijo expuesto (v. 531) y para que el mismo compositor pudiera describirse como una suerte de doncella inexperimentada (*parthénos*, v. 530).⁵⁷

Alabando al público en una clara *captatio benevolentiae* propia de la retórica que caracteriza toda la parábasis,⁵⁸ Aristófanes aprovecha el contrapunto brindado por la oposición entre el prudente y el invertido para criticar a los comediógrafos contemporáneos (vv. 537–544) y alabar su propia productividad. Haciendo uso de una lógica antitética, dice haber evitado engañar a la audiencia al rechazar la presentación de lo mismo dos o tres veces (v. 546) y preferir en cambio recurrir siempre a sus habilidades para introducir nuevas formas de comedia, distintas entre sí y cada una de ellas muy adiestrada (vv. 547–548):

ἀλλ' αἰ καὶνὰς ἰδέας ἐσφέρων σοφίζομαι,
οὐδὲν ἀλλήλαισιν ὁμοίας καὶ πάσας δεξιὰς.

Pero siempre soy sabio introduciendo nuevas ideas, en nada parecidas a las ajenas y todas diestras.

La importancia que el autor atribuye a su originalidad, marcada insistentemente en los versos citados, procura efectuar una distancia entre sus propias estrategias de composición poética y las que caracterizan a sus dramaturgos rivales.⁵⁹ Según se acla-

55 HALLIWELL (1980: 42–43).

56 SOMMERSTEIN (1991³: 187) aclara que “...it makes sense if we suppose that in 428, before submitting his first play to the archon in the hope of being ‘given a chorus’, Ar. showed the script to two or three men of social distinction and literary discernment, and that they were instrumental in persuading the archon to find a place in the festival programme for this very young dramatist”.

57 Acerca de la metáfora de la “maternidad” literaria en Aristófanes, ver IMPERIO (2012).

58 RIVERS (1985: 174–175).

59 Cf. LAURIOLA (2010: 87–114). En este pasaje citado, CAVALLERO (2004) sostiene que la palabra clave es “siempre” (ἀεὶ), entendiendo que lo que Aristófanes hace es señalar que él –como

ra, las *idéai* se renuevan, utilizando dos términos que son fundamentales en el campo semántico que Aristófanes construye en torno de lo bueno y deseable.⁶⁰ Esta alusión es lo suficientemente clara como para poner en algún riesgo las posiciones que sostienen que el argumento de *Nubes* constituye una “copia” de la trama ya presentada en *Comensales*.⁶¹ En este sentido, dejamos asentada aquí nuestra opinión respecto de la necesidad de dejar de lado la hipótesis de SEGOLONI (1994), según la cual la referencia al *didáskalos* del fr. 2 (199 K, 206 K–A) apuntaría de modo directo al personaje de Sócrates.

Si lo que Aristófanes destaca es lo novedoso de sus propuestas,⁶² parece difícil suponer la recurrencia a una imitación esquemática de la distribución de personajes o a un calco de la personalidad del protagonista dramático. Podría alegarse, sin embargo, que el autor se enorgullece de su originalidad en el mismo momento en que nos está presentando una segunda versión de *Nubes* y poco antes de poner en escena todos los clichés de la “baja” comedia que se ha encargado de criticar. No sin razón, ello bastaría para marcar hasta qué punto Aristófanes está en condiciones de proclamar abiertamente a su público algo que en el fondo no duda en violar o incumplir. Esta incoherencia entre el decir y el hacer, que sin duda puede apreciarse en la comediografía aristofánica, no alcanza para negar que el dramaturgo hubiera procurado generar una innovación en *Nubes* respecto de *Comensales*. Precisamente, un trabajo en torno de los paralelos entre las obras permite sostener que, a pesar de los elementos en común, el patrón agencial no coincide en ambas comedias.⁶³

A diferencia de lo que ocurre con la caracterización de Fidípides, los fragmentos de *Comensales* presentan a dos hijos contruidos desde una poética de los contrarios.

autor– siempre se ocupa de probar cosas nuevas; hemos analizado este punto en nuestro capítulo sobre *Caballeros*.

60 Nos referimos al verbo *sophízomai* –vinculado con el adjetivo *sophós*– y al adjetivo *dexiós*, que, como ya hemos examinado, siempre apunta a la destreza del propio autor. Sobre la importancia de estos dos términos en la obra, ver CAVALLERO (2005–2006: 83–8).

61 Sobre un análisis de muchas de estas influencias directas, ver SILVA (2008b).

62 En este mismo sentido, cabe recordar la idea contenida en los vv. 1052–1055 de *Avispas*, en los que se testimonia que los autores que buscan incluir novedades en sus obras deben ser amados y cuidados, y sus pensamientos merecen ser salvados. Sobre lo novedoso en Aristófanes como categoría fundamental de análisis, ver FERNÁNDEZ (2006).

63 Nos apartamos aquí de la mayor parte de las/os filólogas/os e historiadoras/es, que ven una relación directa y una suerte de equivalencia entre ambas obras en términos de sus personajes. E. SEGAL (2001: 47), por ejemplo, afirma que tanto *Comensales* como *Nubes* se fundan en la batalla de las generaciones y que, como consecuencia, tenemos en las dos piezas “the derision of a new man who can’t learn new tricks”. Esta proyección de lo que se sabe de *Nubes* hacia lo que se desconoce de *Comensales* es metodológicamente sospechosa.

Por lo demás, el viejo Estrepsíades de *Nubes* se comporta de un modo absolutamente distinto del rol de padre que reflejan los versos preservados de la primera obra. En una suerte de inversión generacional, si el padre del hijo prudente y del invertido rechaza el vocabulario técnico de las cortes, Estrepsíades parece asemejarse mucho más en sus opiniones y criterios al papel del joven educado en la nueva sofística. Esto se advierte en las propias palabras que el autor le atribuye: los ecos del fr. 205 K-A se perciben en boca de Estrepsíades cuando la *kalokagathía* (“nobleza”) mencionada en el pasaje es recordada y reproducida por el protagonista en el v. 101 de *Nubes*, como tratándose de una característica típica de los sofistas (καλοί τε κἀγαθοί).⁶⁴ Por otra parte, debe decirse que hay también superposiciones interesantes entre el muchacho de *Comensales* y el Argumento Inferior (quien también es referido como “invertido”, καταπύγων, e incluso se manifiesta orgulloso de serlo)⁶⁵ en el primer agón de *Nubes*, así como puntos de contacto con Fidípides en el segundo. En otras palabras, las mismas expresiones que en *Comensales* se atribuyen al joven educado en la ciudad (referidas no solamente a conocimientos científicos⁶⁶ sino en esencia a estrategias de ejercicio retórico) terminan caracterizando en *Nubes* a ambos personajes centrales (padre e hijo, progresivamente); así se configura especialmente en Estrepsíades a un héroe cómico *sui generis*, inaudito para la comediografía antigua.⁶⁷

En síntesis, es posible afirmar que si los pasajes conservados de *Babilonios*, como advertimos, no resultan lo suficientemente útiles para analizar las referencias intra-textuales de *Acarnienses* y *Caballeros*, lo cierto es que parece extremadamente difícil encarar *Comensales* sin pensar en las alusiones contenidas en el texto de *Nubes*.⁶⁸ Sin embargo, en esa interpretación cruzada no puede observarse un paralelismo estruc-

64 Es llamativa también la reiteración de un vocabulario vinculado con la retórica: en el breve fr. 238 K-A (33 C; 226 K), “¡oh, locura y desvergüenza!” (ὦ παρανοία καὶ ἀναιδεία), el vocativo incluye dos sustantivos que en otros pasajes aristofánicos se relacionan explícitamente con las enseñanzas sofísticas. De hecho, *paranoía* es el nombre que utiliza Fidípides cuando amenaza iniciarle una *graphé* a su padre en *Nu.* 845, en tanto *anaideía* constituye el término que Aristófanes aplica de modo directo a los oradores en *Eq.* 322.

65 *Nu.* 909, 1023; cf. LUDWIG (2002: 248–9).

66 Cf. el fr. 227 K-A (26 C), donde queda claro que también –dentro de las enseñanzas sofísticas– se incluyen la geometría y la astronomía (BONANNO [1984–1985: 91–92]).

67 De hecho, como hemos dicho en el capítulo VII, es un protagonista sumamente extraño, dado que está condenado al fracaso y además lleva a cabo la escena más violenta de la comedia antigua conservada, el incendio final del Pensadero.

68 “Sin incurrir en el error de procurar recuperar la intriga de *Daitales* a través de *Nubes*, una aproximación de las dos obras puede lanzar alguna luz sobre la primera producción de Aristófanes” (SILVA [2008b: 247]).

tural ni una simetría compositiva, sino en todo caso un mismo interés subyacente por mostrar, a la luz del juego generacional, los peligros del avance de la sofística en el plano del ejercicio judicial.⁶⁹

4. Recapitulación

La presencia de una terminología jurídica es permanente en los fragmentos transmitidos de *Daitalês* y, si bien en muchos casos se trata de pasajes breves e inconexos, al menos es posible echar luz sobre ciertos aspectos referidos a su contenido.

En principio, la abundancia de lexemas legales es llamativa en la comedia. En los distintos versos aparece una permanente reflexión respecto del conocimiento del vocabulario específico de la actividad de las cortes. El efecto de burla pareciera entonces estar dado en estos fragmentos por la descontextualización de un vocabulario formulario y arcaico, propio de las antiguas leyes, que aparece citado fuera de los tribunales y en el marco de una conversación familiar.⁷⁰ Si mediante un espectáculo ritualizado –como sucede con la puesta en escena de un proceso judicial– una comunidad se identifica a través de una simbología común en espacios determinados,⁷¹ la lengua utilizada en esos contextos solemnes restringe el saber al seno de una élite entrenada que inmediatamente se diferencia allí del ciudadano común.⁷² La aparición del ritualismo en otros ámbitos implica su quiebre y el uso de esta operación es intencionada en el autor: todo traslado espacial y contextual sitúa fuera de lugar, desplaza y vulgariza la formalidad de la ceremonia consagrada y, con ello, se transforma en un eficiente mecanismo de comicidad frente a los terceros.

69 En el caso de *Nubes*, en el capítulo VII hemos analizado la comedia y su relación con las discusiones contemporáneas en materia de interpretación judicial.

70 KOMORNICKA (1967: 66) señala que uno de los recursos paródicos propios de Aristófanes consiste, precisamente, en descontextualizar el vocabulario legal: “C’est à ce domaine de parodie qu’appartiennent les scènes et les vers où Aristophane ridiculise la langue des harangues tenues devant le tribunal, à l’assemblée du peuple et au Conseil, ainsi que nombre de formules empruntés aux actes publics, aux lois d’État, bref tout un verbiage juridique”. No es más ni menos que uno de los lenguajes “técnicos” cuyo vocabulario incorpora con efectos cómicos, como indica DOVER (1970: 8). La poca familiaridad que supone el sentido técnico de ciertas palabras constituye, según DENNIS-TON (1927: 113), un elementopreciado para las bromas del humorista.

71 Como sostiene S. HARRISON (1992: 225), “...communities and political interest groups define themselves by exclusive rituals and distinctive symbolisms.”

72 “It is perhaps relevant to note, whenever we meet such formalised oral or written texts, that their ‘archaicism’ may also be related to the fact that they are composed in a special style, which uses highly symbolic devices, specially coined words, and words without meaning to fill in gaps” (TAMBLIAH [1968: 182]).

El estudio lingüístico de las intervenciones de los personajes permite poner en tela de juicio, desde el tejido dramático, la afirmación generalmente suscripta de que en la sociedad ática no encontramos una jerga forense ni la presencia de “expertos” de la actividad judicial de la *pólis*. Pero además, y por otra parte, estudiar estos fragmentos –sobre todo en el juego relacional que se establece con *Nubes*– revela interesantes aspectos con relación a las funciones que cumple el derecho ático en el seno de un género como la comedia antigua. Como precuela de su poética cómica de la justicia, *Comensales* aporta mucho a pesar de sus escasos versos. A partir de una riqueza expresiva y de una serie de resortes cómicos sustentados en una crítica de la sofística y de la profesionalización del manejo de causas judiciales, esta comedia *début* se convierte en un verdadero muestrario –el primero– de las grandes inquietudes y obsesiones que acompañarán al autor en su carrera literaria.

BIBLIOGRAFÍA

A. BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA E INSTRUMENTA STUDIORUM

1. Ediciones y ediciones comentadas del *corpus* de comedias estudiadas

- BERGK, Th. (1888) (ed.) *Aristophanis comoedias*, edidit Th. Bergk, Vol. I continens Acharnenses, Equites, Nubes, Vespas, Pacem, editio altera correctior, Lipsiae.
- BETA, S. (2009) (ed.) *I comici greci*. Introduzione, traduzione e note di S. Beta, Milano.
- BILES, Z. P. & S. D. OLSON (2015) (eds.) *Aristophanes. Wasps*, Oxford.
- CANTARELLA, R. (1949–1964) (ed.) *Aristophane. Le Commedie*. Edizione critica e traduzione a cura di R. Cantarella, V Vol., Milano.
- CASSIO, A. C. (1977) (ed.) (*Banchettanti* (Δαίταλῆς), *I frammenti* (Biblioteca degli Studi Classici e Orientali, 8), Pisa.
- CAVALLERO, P., D. FRENKEL, C. FERNÁNDEZ, M. J. COSCOLLA & R. BUZÓN (2008) (eds.) *Nubes de Aristófanes*. Edición bilingüe con introducción, notas y apéndice, Buenos Aires.
- CLAUGHTON, J. & J. AFFLECK (2012) (eds.) *Aristophanes Clouds*. A new translation and commentary by J. Cloughton & J. Affleck, Cambridge.
- COULON, V. (1923) (ed.) *Aristophane: Les Acharniens. Les Cavaliers. Les Nuées*. Tome I. Texte établi par V. Coulon et traduit par H. Van Daele, Paris.
- COULON, V. (1924) (ed.) *Aristophane: Les Guêpes. La Paix*. Tome II. Texte établi par V. Coulon et traduit par H. Van Daele, Paris.
- COULON, V. (1924) (ed.) *Aristophane: Les Guêpes. La Paix*. Tome II. Texte établi par V. Coulon et traduit par H. Van Daele, Paris.
- COULON, V. (1977⁸) *Aristophane: Les Oiseaux. Lysistrata*. Tome III. Texte établi par V. Coulon et traduit par H. Van Daele, Paris, 1928.
- COULON, V. (2002²) (ed.) *Aristophane. Les Guêpes*. Traduit par H. van Daele, Introduction et notes de Ch. Orfanos, Paris.
- DE CREMOUX, A. (2008) *Les Acharniens d'Aristophane*. Traduction et commentaire, Lille.
- DINDORF, G. (1884) (ed.) *Aristophanis Comoediae et deperditarum fragmenta* [ex nova recensione Guilelmi Dindorf, accedunt Menandri et Philemonis fragmenta auctiora et emendatiora], Parisiis.
- DOVER, K. J. (1968) (ed.) *Aristophanes: Clouds*. Edited with Introduction and Commentary by K. J. Dover, Oxford.
- DUNBAR, N. (1995) *Aristophanes' Birds*. Edited with Introduction and Commentary by N. Dunbar, Oxford.
- EDMONDS, J. M. (1957) (ed.) *The Fragments of Attic Comedy after Meinecke, Bergk, and Kock, augmented, newley edited with their Contexts, annotated and completely translated into English Verse*, Leiden.

- FABBRO, E. (2012) (ed.) *Aristofane. Le Vespe*, Milano.
- GUIDORIZZI, G. (2002²) *Aristofane. Le Nuvole*. A cura di G. Guidorizzi. Introduzione e traduzione di D. Del Corno, Milano, 1996.
- HALL, F. W. & W. M. GELDART (c. 1906–1907) (eds.) *Aristophanes. Comoediae*, Scriptorum classicorum bibliotheca oxoniensis, 2 Vol, Oxonii.
- HALLIWELL, S. (1998) *Aristophanes' Birds, Lysistrata, Assembly–Women, Wealth*, Translated with an Introduction and Notes by S. Halliwell, Oxford.
- HENDERSON, J. J. (1992) (ed.) *Aristophanes. Acharnians*, Newburyport (MA).
- HENDERSON, J. J. (1998a) (ed.) *Aristophanes. Clouds. Wasps, Peace*, Volume II, Edited and translated by J. Henderson, Cambridge (MA) / London.
- HENDERSON, J. J. (2007) (ed.) *Aristophanes Fragments*, Edited and translated by J. Henderson, Cambridge (MA) / London.
- KASSEL, R. & C. AUSTIN (1984) (eds.) *Poetae Comici Graeci: Aristophanes, testimonia et fragmenta*, Vol. III, 2, Berolini–Nova Eboraci [K–A].
- KOCK, T. (1880) *Comicorum Atticorum Fragmenta*, Lipsiae.
- KOCK, T. (1882) (ed.) *Ausgewählte Komödien des Aristophanes*, Band II “Die Ritter”, Berlin.
- LANZA, D. (2012) (ed.) *Aristofane. Acarnesi*. Introduzione, traduzione e commento, Roma.
- MACDOWELL, D. M. (1971) (ed.) *Aristophanes' Wasps*, Edited with Introduction and Commentary by D. M. MacDowell, Oxford.
- MARZULLO, B. (2003) (ed.) *Aristofane. Le commedie*, Traduzione scenica, testo greco e appendice critica di B. Marzullo, Roma.
- MASTROMARCO, G. & P. TOTARO (2006) (a cura di) *Commedie di Aristofane*, Volume second, Torino.
- MAZON, P. (1904a) (ed.) *Aristophane. La paix*. Texte grec, publié avec une introduction, des notes critiques et explicatives, Paris.
- MEINEKE, A. (1840) (ed.) *Fragmenta comicorum graecorum* (Vol. II “Fragmenta poetarum comoediae antiquae continens”, Pars II), Berolini.
- MEINEKE, A. (1860) (ed.) *Aristophanis comoediae*, Lipsiae.
- MERRY, W. W. (1887) (ed.) *Aristophanes. The Acharnians*, Oxford.
- MERRY, W. W. (1893) (ed.) *Aristophanes. The Wasps*, Oxford.
- NEIL, R. A. (1966) (ed.) *The Knights of Aristophanes*, Hildesheim.
- OLSON, S. D. (1998) (ed.) *Aristophanes Peace*, Edited with Introduction and Commentary by S. Douglas Olson, Oxford.
- OLSON, S. D. (2002) (ed.) *Aristophanes' Acharnians*. Edited with Introduction and Commentary by S. Douglas Olson, Oxford.
- OLSON, S. D. (2007) *Broken Laughter. Selected Fragments of Greek Comedy*, Edited with Introduction, Commentary and Translation by S. Douglas Olson, Oxford.
- PELLEGRINO, M. (2015) *Aristofane. Frammenti*, Testo, traduzione e commento a cura di M. Pellegrino, Lecce.
- PLATNAUER, M. (1964) (ed.) *Aristophanes Peace*, Edited with Introduction and Commentary by M. Platnauer, Oxford.

- RICHTER, I. (1860) (ed.) *Aristophanis Pax*, Berolini.
- RIBBECK, W. (1867) (ed.) *Die Ritter des Aristophanes*, Griechisch und deutsch mit kritischer und erklärenden Anmerkungen von W. Ribbeck, Berlin.
- ROGERS, B. B. (1906) (ed.) *The Birds of Aristophanes*, London.
- ROGERS, B. B. (1924) (ed.) *Aristophanes. The Peace. The Birds. The Frogs*. With the English Translation of B. Bickley Rogers, Vol. 2, Cambridge (MA) / London.
- ROGERS, B. B. (1960) (ed.) *Aristophanes. The Acharnians. The Clouds. The Knights. The Wasps*. With the English Translation of Benjamin Bickley Rogers, The Loeb Classical Library, Vol. 1, Cambridge (MA) / London.
- SOMMERSTEIN, A.H. (1992³) (ed.) *The Comedies of Aristophanes, vol. 1. Acharnians*. Edited with translation and notes by Alan H. Sommerstein, Warminster, 1980.
- SOMMERSTEIN, A.H. (1981) (ed.) *The Comedies of Aristophanes, vol. 2. Knights*. Edited with translation and notes by Alan H. Sommerstein, Warminster.
- SOMMERSTEIN, A.H. (1991³) (ed.) *The Comedies of Aristophanes, vol. 3. Clouds*. Edited with translation and notes by Alan H. Sommerstein, Warminster, 1982.
- SOMMERSTEIN, A.H. (1983) (ed.) *The Comedies of Aristophanes, vol. 4. Wasps*. Edited with translation and notes by Alan H. Sommerstein, Warminster.
- SOMMERSTEIN, A.H. (1987a) (ed.) *The Comedies of Aristophanes, vol. 6. Birds*. Edited with translation and notes by Alan H. Sommerstein, Warminster.
- SOMMERSTEIN, A.H. (1990²) (ed.) *The Comedies of Aristophanes, vol 5. Peace*. Edited with translation and notes by Alan H. Sommerstein, Warminster, 1985.
- STARKIE, W. J. M. (1911) (ed.) *Aristophanes. 'The Clouds'*. London.
- STARKIE, W. J. M. (1968) (ed.) *The Acharnians of Aristophanes*. With Introduction, English Prose Translation, Critical Notes and Commentary by W. J. M. Starkie, Amsterdam.
- USSHER, R. G. (1973) (ed.) *Aristophanes Ecclesiazusae*, Oxford.
- VAN LEEUWEN, J. (1900) (ed.) *Aristophanis Equites*, cum prolegomnis et commentaries iterum edidit J. Van Leeuwen, Lugduni-Batavorum.
- VAN LEEUWEN, J. (1901) (ed.) *Aristophanis Acharnenses*, cum prolegomenis et commentariis, Lugduni Batavorum.
- VAN LEEUWEN, J. (1906) (ed.) *Aristophanis Pax*, cum prolegomenis et commentariis, Lugduni Batavorum.
- ZANETTO, G. (1987) (ed.) *Aristofane. Gli Uccelli*. Introduzione e traduzione de D. Del Corno, Milano.
- WILSON, N. G. (2008) (ed.) *Aristophanis Fabulae I*, recognovit brevisque adnotatione critica instruxit H. G. Wilson, Oxford.

2. Ediciones y ediciones comentadas del *corpus* de comedias no trabajadas

- AUSTIN, C. & D. OLSON (2004) (eds.) *Aristophanes Thesmophoriazusae*, Oxford.
- BAGORDO, A. (2016) *Aristophanes fr. 590–674*. Übersetzung und Kommentar (Fragmenta Comica, Band 10.9), Heidelberg.
- BAGORDO, A. (2017) *Aristophanes fr. 675–820*. Übersetzung und Kommentar (Fragmenta Comica, Band 10.10), Heidelberg.
- CANTARELLA, R. (1949–1964) (ed.) *Aristophane. Le Comedie* [Edizione critica e traduzione a cura di R. Cantarella, V Vol.], Milano.
- CAVALLERO, P., M. J. COSCOLLA, D. FRENKEL & J. GALLEG0 (2002) (ed.) *Aristófanés. Riqueza*. Introducción, versión y notas, Textos & Estudios, IFC de la FFyL, Buenos Aires.
- COULON, V. (1925¹) (ed.) *Aristophane: Les Thesmophories. Les Grenouilles*. Tome IV. Texte établi par V. Coulon et traduit par H. Van Daele, Paris.
- COULON, V. (1928¹) *Aristophane: Les Oiseaux. Lysistrata*. Tome III. Texte établi par V. Coulon et traduit par H. Van Daele, Paris, 1977⁸.
- COULON, V. (1954) (ed.) *Aristophane: L'Assemblée des Femmes. Ploutos*. Tome V. Texte établi par V. Coulon et traduit par H. Van Daele, Paris.
- DINDORF, G. (1884) (ed.) *Aristophanis Comoediae et deperditarum fragmenta* [ex nova recensione Guilelmi Dindorf, accedunt Menandri et Philemonis fragmenta auctiora et emendatiora], Parisiis.
- DOVER, K. J. (2002) (ed.) *Aristophanes' Frogs*, Edited with an Introduction and Commentary by K. J. Dover, Oxford, 1993¹.
- EDMONDS, J. M. (1957) (ed.) *The Fragments of Attic Comedy after Meinecke, Bergk, and Kock, augmented, newley edited with their Contexts, annotated and completely translated into English Verse*, Leiden.
- HALL, F. W. & W. M. GELDART (c. 1906–1907) (eds.) *Aristophanes. Comoediae*, Scriptorum classicorum bibliotheca oxoniensis, 2 Vol, Oxonii.
- HALLIWELL, S. (1998) (ed.) *Aristophanes' Birds, Lysistrata, Assembly–Women, Wealth*, Translated with an Introduction and Notes by S. Halliwell, Oxford.
- HENDERSON, J. (2002a) (ed.) *Aristophanes. Frogs, Assemblywomen. Wealth*, Volume IV, Edited and translated by J. Henderson, Cambridge (MA)–London.
- HENDERSON, J. (2007) (ed.) *Aristophanes Fragments*, Edited and translated by J. Henderson, Cambridge (MA)–London.
- KASSEL, R. & C. AUSTIN (1984) (eds.) *Poetae Comici Graeci: Aristophanes, testimonia et fragmenta*, Vol. III, 2, Berolini–Nova Eboraci [K–A].
- KOCK, T. (1880) (ed.) *Comicorum Atticorum Fragmenta*, Lipsiae.
- LÓPEZ EIRE, A. (1994) (ed.) *Aristófanés. Lisístrata*, Introducción, traducción y notas de A. López Eire, Salamanca.
- MARZULLO, B. (2003) (ed.) *Aristofane. Le commedie*, Traduzione scenica, testo greco e appendice critica di B. Marzullo, Roma.

- MASTROMARCO, G. & P. TOTARO (2006) (a cura di) *Commedie di Aristofane*, Volume II, Torino.
- ORTH, Ch. (2017) *Aristophanes. Aiolosikon-Babylonioi (fr. 1–100)*. Übersetzung und Kommentar (Fragmenta Comica, Band 10.3), Heidelberg.
- RADERMACHER, L. (1967) (ed.) *Aristophanes*, 'Frösche', Einleitung, Text und Kommentar, Graz–Wien–Köln.
- ROGERS, B. B. (1924) (ed.) *Aristophanes. The Peace. The Birds. The Frogs*. With the English Translation of B. Bickley Rogers, Vol. 2, Cambridge (MA)–London.
- SOMMERSTEIN, A. H. (1990) (ed.) *The Comedies of Aristophanes, vol. 7. Lysistrata*. Edited with translation and notes by Alan H. Sommerstein, Warminster.
- SOMMERSTEIN, A. H. (1994) (ed.) *The Comedies of Aristophanes, vol. 8. Thesmophoriazusaë*. Edited with translation and notes by Alan H. Sommerstein, Warminster.
- SOMMERSTEIN, A. H. (1996a) (ed.) *The Comedies of Aristophanes, vol. 9. Frogs*. Edited with translation and notes by Alan H. Sommerstein, Warminster.
- SOMMERSTEIN, A. H. (1998a) (ed.) *The Comedies of Aristophanes, vol. 10. Ecclesiazusaë*. Edited with translation and notes by Alan H. Sommerstein, Warminster.
- SOMMERSTEIN, A. H. (2001) (ed.) *The Comedies of Aristophanes, vol. 11. Wealth*. Edited with translation and notes by Alan H. Sommerstein, Warminster.
- USSHER, R. G. (1973) (ed.) *Aristophanes Ecclesiazusaë*, Oxford.
- VAN DAELE, H. (1996) (ed.) *Aristophane. Lysistrata*. Introduction et notes de S. Milanezi, Paris.
- VETTA, M. (1989) (ed.) *Le donne all'assemblea*, traduzione de Del Corno, Milano.

3. Ediciones y ediciones comentadas de otros autores consultados

- ALBINI, U. (1955) (ed.) *Lisia. I discorsi*, Firenze.
- ALLEN, T. W. (1931) (ed.) *Homeri Ilias*, Oxford.
- BELARDINELLI, A. M., O. IMPERIO, G. MASTROMARCO, M. PELLEGRINO & P. TOTARO (1998) (eds.) *Tessere. Frammenti della commedia greca: studi e commenti*, Bari.
- BURNET, J. (1967–8) (ed.) *Platonis Opera*, Vol. 1–5, Oxford.
- BUTCHER, S. H. (1966) (ed.) *Demosthenis Orationes*, vol. 1–2, Oxford.
- BÜTTNER-WOBST, T. (1893–1905) (ed.) *Polybii Historiae*, vol. 1–4, Leipzig.
- BYWATER, I. (1962) (ed.) *Aristotelis Ethica Nicomachea*, Oxford.
- CONOMIS, N. C. (1970) (ed.) *Lycurgi Oratio in Leocratem*, Leipzig.
- CONOMIS, N. C. (1975) (ed.) *Dinarchi Orationes cum Fragmentis*, Leipzig.
- CUNNINGHAM, I. C. (1971) (ed.) *Herodas. Mimiambi*, Oxford.
- DAIN, A. & MAZON, P. (1958) (eds.) *Sophocle*, vol. 2, Paris.
- DAIN, A. & MAZON, P. (1967b) (eds.) *Sophocle*, vol. 3, Paris.
- DAIN, A. & MAZON, P. (1967a) (eds.) *Sophocle*, vol. 1, Paris.
- DALMEYDA, G. (1966) (ed.) *Andocide. Discours*, Paris.
- DIELS, H. & W. KRANZ (1951) (eds.) *Die Fragmente der Vorsokratiker*, vol. 1, Berlin [D–K]
- DIELS, H. & W. KRANZ (1966) (eds.) *Die Fragmente der Vorsokratiker*, vol. 2, Dublin–Zürich [D–K].
- DIGGLE, J. (1981) (ed.) *Euripidis Fabulae*, vol. 2, Oxford.
- DIGGLE, J. (1984) (ed.) *Euripidis Fabulae*, vol. 1, Oxford.
- DIGGLE, J. (1994) (ed.) *Euripidis Fabulae*, vol. 3, Oxford.
- DINDORF, W. (1969) (ed.) *Harpocratonis Lexicon in Decem Oratores Atticos*, vol. 1, Groningen.
- FREESE, J. H. (1967) *Aristotle. The « Art » of Rhetoric*, Cambridge (MA)–London, 1926¹.
- GERNET, L. (1965) *Antiphon. Discours*, Paris.
- HILLGRUBER, M., 1988, *Die zehnte Rede des Lysias*. Einleitung, Text und Kommentar mit einem Anhang über die Gesetzesinterpretationen bei den attischen Rednern, Berlin–New York.
- HUMBERT, J. & L. GERNET (1959) (eds.) *Demosthène. Plaidoyers politiques*, Tome II, Paris.
- JACOBY, F. (1999) (ed.) *Die Fragmente der griechischen Historiker*, Leiden.
- JENSEN, C. (1963) (ed.) *Hyperidis Orationes Sex*, Stuttgart.
- JONES, H. S. & J. E. POWELL (1967–70) (eds.) *Thucydides Historiae*, vol 1–2, Oxford.
- KAIBEL, G. (1965–6) (ed.) *Athenaei Naucratis Deipnosophistarum Libri XV*, vol. 1–3, Berlin.
- LEGRAND, Ph.–E. (1963–8) (ed.) *Hérodote. Histoires*, vol. 1–9, Paris.
- MACDOWELL, D. M. (1990a) (ed.) *Demosthenes. Against Meidias (Oration 21)*. Edited with Introduction, Translation and Commentary by D. M. MacDowell, London.
- MARCHANT, E. C. (1968–71) (ed.) *Xenophontis Opera Omnia*, vol. 1–4, Oxford.

- MARTIN, V. (1962) (ed.) *Eschine. Discours*, vol. 1, Paris.
- MATHIEU, G. & E. BRÉMOND (1962) (eds.) *Isocrate. Discours*, vol. 4, Paris.
- MATHIEU, G. (1963–8) (ed.) *Isocrate. Discours*, vol. 1–3, Paris.
- MORETTI, L. (1968) *Inscriptiones Graecae Urbis Romae* (IGUR), Vol. I, Roma.
- MURRAY, A. T. (1939) (ed.) *Demosthenes Private Orations*, III (Orations L–LIX), Cambridge (MA)–London.
- MURRAY, G. (1960) (ed.) *Aeschlyli Tragoediae*, Oxford.
- OPPERMANN, H. (1968) (ed.) *Aristotelis ΑΘΗΝΑΙΩΝ ΠΟΛΙΤΕΙΑ*, Leipzig.
- RADT, S. (1977) (ed.) *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, vol. 4, Göttingen.
- REINHARDT, T. & M. WINTERBOTTOM (2006) *Quintiliani Institutio Oratoria*, vol. 1–2, Oxford.
- RENNIE, W. (1960) (ed.) *Demosthenis Orationes*, vol. 3, Oxford.
- ROSS, W. D. (1964) (ed.) *Aristotelis Ars Rhetorica*, Oxford.
- RUSCHENBUSCH, E. (1966) (ed.) *ΣΟΛΩΝΟΣ ΝΟΜΟΙ*, Wiesbaden.
- SANDBACH, F. H. (1972) (ed.) *Menandri Reliquiae Selectae*, Oxford.
- SCAFURO, A. C. (2011) *Demosthenes. Speeches 39–49* (The Oratory of Classical Greece, vol. 13), Austin.
- SCHEPERS, M. A. (1969) (ed.) *Alciphronis Rhetoris Epistularum Libri IV*, Leipzig.
- STEINMETZ, P. (1960) (ed.) *Theophrast. Charaktere*, vol. 1, München.
- VOGEL, F. & C. T. FISCHER (1964) (ed.) *Diodori Bibliotheca Historica*, vol. 1–5, Stuttgart.
- VON DER MÜHL, P. (ed.) *Homeri Odyssea*, Basel.
- WEST, M. L. (1966) (ed.) *Hesiod. Theogony*, Oxford.
- WEST, M. L. (1992) *Iambi et elegi Graeci ante Alexandrum cantati: Callinus. Mimnermus. Semonides. Solon. Tyrtaeus. Minora adespota*, Oxonii, 1972¹.
- ZIEGLER, K. (1964) (ed.) *Plutarchi Vitae Parallelae*, vol. 1–2, Leipzig.

4. Léxicos, concordancias y escolios de las comedias aristofánicas

- CHANTRY, M. (1994) (ed.) *Scholia vetera in Aristophanes Plutum* (Pars III: Fasc. 4.a), Groningen.
- CHANTRY, M. (1996) (ed.) *Scholia recentiora in Aristophanis Plutum* (Pars III: Fasc. 4.b), Groningen.
- CHANTRY, M. (1999) (ed.) *Scholia vetera in Aristophanis Ranas* (Pars III: Fasc. 1.a), Groningen.
- CHANTRY, M. (2001) (ed.) *Scholia recentiora in Aristophanis Ranas* (Pars III: Fasc. 1.b), Groningen.
- DÜBNER, F. (1883) (ed.) *Scholia Graeca in Aristophanem, cum prolegomenis grammaticorum*, Parisiis.
- DUNBAR, H. (1883). *A Complete Concordance to the Comedies and Fragments of Aristophanes*, Oxford.
- HANGARD, J. (1996) (ed.) *Scholia in Aristophanis Lysistratam* (Pars II: Fasc. 4), Groningen.
- HOLDEN, H. A. (1902) (ed.) *Onomasticon Aristophaneum, sive Index nominum quæ apud Aristophanem leguntur*, editio altera, Cantabrigiæ.
- HOLWERDA, D. (1977) (ed.) *Aristophanes. Scholia vetera in Nubes* (Pars I: Fasc. B.III.1), Groningen.
- HOLWERDA, D. (1982) (ed.) *Scholia vetera et recentiora in Aristophanis Pacem* (Pars II: Fasc. 2), Groningen.
- HOLWERDA, D. (1991) (ed.) *Scholia vetera et recentiora in Aristophanes Aves* (Pars II: Fasc. 3), Groningen.
- KOSTER, W. J. W. (1974) (ed.) *Aristophanes. Scholia recentiora in Nubes* (Pars I: Fasc. B.III.2), Groningen.
- KOSTER, W. J. W. (1975) (ed.) *Prolegomena de comoedia* (Pars I: Fasc. A), Groningen.
- KOSTER, W. J. W. (1978) (ed.) *Scholia in Aristophanis Vespas* (Pars II: Fasc. 1), Groningen.
- MERVYN JONES, D. & N. G. WILSON (1969) (eds.) *Scholia in Aristophanis Equites* (Pars I, Fasc. B2), Groningen.
- REGTUIT, R. F. (2007) (ed.) *Scholia in Aristophanis Thesmophoriazusae et Ecclesiazusae* (Pars III: Fasc. 2/3), Groningen.
- RUTHERFORD, W. G. (1896) *Scholia Aristophanica*. Arranged, Emended and Translated by W. G. Rutherford, London / New York.
- SOMMERSTEIN, A.H. (2002a) (ed.) *The Comedies of Aristophanes, vol. 12. Indexes*. Compiled by Alan H. Sommerstein, Warminster.
- TODD, O. J. (1932) *Index Aristophaneus*, Cambridge (MA).
- WILSON, N. G. (1975a) (ed.) *Scholia in Aristophanis Acharnenses* (Pars I, Fasc. B1), Groningen.

5. Diccionarios y estudios sobre lengua

- BAILLY, A. (2000), *Dictionnaire Grec Français*, rédigé avec le concours de E. Egger, Édition revue par L. Séchan et P. Chantraine, Paris, 1894¹.
- BENVENISTE, É. (1983) *Vocabulario de las Instituciones Indoeuropeas*, Madrid.
- BIEDERMANN, H. (1993) *Diccionario de Símbolos*, Buenos Aires.
- BRANDENSTEIN, W. (1964) *Lingüística griega*, Madrid.
- BUCK, C. D. (1968) *The Greek Dialects*, Chicago.
- CHADWICK, J. (1996) *Lexicographica Graeca. Contributions to the lexicography of Ancient Greek*, Oxford.
- CHANTRAINE, P. (1967²) *Morphologie historique du grec*, Paris.
- CHANTRAINE, P. (1990²) *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, 2 vols., Paris.
- CHEVALIER, J. & A. GHEERBRANT (1993) *Diccionario de Símbolos*, Barcelona.
- DAREMBERG C. & M. E. SAGLIO (1918), *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines*, Paris.
- DENNISTON, J. D. (1954²), *The Greek Particles*, Oxford.
- FRISK, H. (1954–1973) *Griechisches etymologisches Wörterbuch*, 3 t., Heidelberg.
- GARNER, B. A. (1999) (ed.) *Black's Law Dictionary*, St. Paul, 1891¹.
- GOODWIN, W. (1890) *Syntax of the moods and tenses of the greek verb*, Philadelphia.
- GRIMAL P. (1986) *Diccionario de Mitología Griega y Romana*, Barcelona.
- HOFMANN, J. B. (1949) *Etymologisches Wörterbuch des griechischen*, München.
- HORNBLOWER, S. & A. SPAWFORTH (1999³) (eds.), *The Oxford Classical Dictionary*, Oxford.
- HUMBERT, J. (1982³) *Syntaxe Grecque*, Paris.
- KIRCHNER, J. (1901–1903) *Prosopographia Attica*, Berlin.
- KÜHNER, R. (1966) *Ausführliche Grammatik der griechischen Sprache*, 4 vols., Hannover.
- LIDDELL, H.G. & R. SCOTT (1996) *A Greek–English Lexicon*. Revised and augmented throughout by Sir Henry Stuart Jones, with the assistance of Roderick McKenzie, with a revised supplement edited by P. G. W. Glare, Oxford, 1843¹.
- MOSSÉ, C. (1998) *Dictionnaire de la civilisation grecque*, Bruxelles.
- OSBORNE, M. J. & S. G. BYRNE (1994) (ed.) “Attica”, en FRASER, P.M. & E. MATTHEWS (eds.) *A Lexicon of Greek Personal Names* (Volume II), Oxford.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, F. (1992) *Nueva sintaxis del griego antiguo*, Madrid.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, F. (1999) *Historia de la lengua griega*, Madrid.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, F. et al. (1980–) *Diccionario Griego–Español*, vols. I–VI, Madrid.
- SCHWYZER, E. (1939–1953) *Griechische Grammatik*, 3 vols., München.
- SMYTH, H. W. (1984) *Greek Grammar*, revised by Gordon M. Messing, Cambridge, MA, 1920¹.
- VICUÑA, J. & L. SANZ DE ALMARZA (1998) *Diccionario de los nombres propios griegos debidamente acentuados en español*, Madrid.

B. BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA O CRÍTICA

- AFTALIÓN, E., F. GARCÍA OLANO & J. VILANOVA (1983) *Introducción al derecho*, Buenos Aires.
- AKRIGG, B. & R. TORDOFF (2013) (eds.) *Slaves and Slavery in Ancient Greek Comic Drama*, Cambridge.
- ALBINI, U. (1997) *Riso alla greca. Aristofane o la fabbrica del comico*, Milano.
- ALINK, M. J. (1983) *De Vogels van Aristophanes. Een Structuuranalyse en Interpretatie*, Amsterdam.
- ALLEN, D. S. (1997) "Imprisonment in Classical Athens", *CQ* 47 (i); 121–135.
- ALLEN, D. S. (2000) *The World of Prometheus. The Politics of Punishing in Democratic Athens*. Princeton.
- ALLEN, D. S. (2005) "Greek Tragedy and Law", en GAGARIN, M. & D. J. COHEN (eds.) *The Cambridge Companion to Ancient Greek Law*, Cambridge; 374–393.
- AMBROSINO, D. (1986–1987) "Aristoph. *Nub.* 46 s. (il matrimonio de Strepsiade e la democrazia ateniese)", *MC* 21–22; 95–127.
- AMMENDOLA, S. (2001–2002) "Limitazioni del diritto di libertà di parola nell'Atene del V secolo ed in particolare nel teatro attico", *AION* 23–24; 41–113.
- ANDERSON, C. A. (1995) *Athena's Epithets. Their Structural Significance in Plays of Aristophanes*, Stuttgart–Leipzig.
- ANDERSON, C. A. (2008) "Athena's Big Finger: An Unnoticed Sexual Joke in Aristophanes' *Knights*?", *CPh* 103 (2); 175–181.
- ANDERSON, C. A. & T. K. DIX (2007) "Prometheus and the Basileia in Aristophanes' *Birds*", *CJ* 102 (4); 321–327.
- ANDERSON, R. D. (2000) *Glossary of Greek Rhetorical Terms Connected to Methods of Argumentation, Figures and Tropes from Anaximenes to Quintilian*, Leuven.
- ANDRIOLO, N. (1995–1996) "Eisangelia", *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti* 154 (Classe di Scienze Morali); 173–195.
- ANDRISANO A.M. & E. PAVINI (2006), "Il pubblico del teatro greco: donne in "maschera" alla "prima"", en ANDRISANO, A. M. (a cura di) *Il corpo teatrale fra testi e messinscena. Dalla drammaturgia classica all'esperienza laboratoriale contemporanea*, Roma; 125–141.
- ARISTODEMOU, M. (2000) *Law and Literature. Journeys from Her to Eternity*, Oxford.
- ARNAOUTOGLU, I. (1998) *Ancient Greek Laws: a Sourcebook*, London–New York.
- ARNAOUTOGLU, I., K. KAPPARIS & D. SPATHARAS (2018) (ed.) *Studies on Greek law, oratory and comedy / Douglas M. MacDowell*, Abingdon–New York.
- ARNOTT, P. D. (1989) *Poet, Public and Performance in the Greek Theatre*, London–New York.
- ARNOTT, W. G. (1972) "From Aristophanes to Menander", *G&R* 19; 65–80.
- ARNOULD, D. (1990) *Le rire et les larmes dans la littérature grecque d'Homère à Platon*, Paris.

- ARROWSMITH, W. (1973) "Aristophanes' *Birds*: The Fantasy Politics of Eros", *Arion*, n.s., 1; 119–167.
- ASSOUN, P.-L. (2002) "Eros et Polemos. La comédie de la paix", en ROCHEFORT-GUILLOUET, S. (ed.) *Analyses et réflexions sur Aristophane. La Paix*, Paris; 107–114.
- ATKINSON, J. E. (1992) "Curbing the Comedians: Cleon versus Aristophanes and Syracosius' Decree", *CPh* 42; 56–64.
- AUGER, D. (1979) "Le théâtre d'Aristophane: le mythe, l'utopie et les femmes", *Cahiers de Fontenay* 17 (Aristophane, les femmes et la cite); 71–97.
- AUGER, D. (1997) "Figures et représentation de la cité et du politique sur la scène d'Aristophane", en THIERCY, P. & M. MENU (eds.) *Aristophane: la langue, la scène, la cité*. Actes du colloque de Toulouse, 17–19 mars 1994, Bari ; 361–377.
- AUSTIN, C. (2001) "The Scholia of Aristophanes", *CR* 51, 1; 18–19.
- AVRAMOVIC, S. (1997) *Iseo e il diritto Attico*, Napoli.
- BAGNASCO, E. M. (1993) "La retórica al servicio de la persuasión (Aristófanes, *La Paz*, 376–424)", *Actas de las VI Jornadas de Estudios Clásicos de la UCA (27–29 de junio de 1991)*, Buenos Aires; 41–50.
- BAILEY, C. (1936) "Who Played Dicaeopolis?", en *Greek Poetry and Life. Essays presented to Gilbert Murray on his Seventieth Birthday*, Oxford; 231–240.
- BAIN, D. (1977) *Actors and Audience. A Study of Asides and Related Conventions in Greek Drama*, Oxford.
- BAKEWELL, G. W. (1997) "Metoikia in the Supplices of Aeschylus", *ClAnt* 16; 209–228.
- BALZER, J. (1978) *The Athenian Regulations for Chalkis. Studies in Athenian Imperial Law*, Wiesbaden.
- BALKIN, J. M. & S. LEVINSON (1999) "Law as Performance", en FREEMAN, M. & A. D. E. LEWIS (eds.) *Law and Literature*, Current Legal Issues 2, Cambridge; 729–751.
- BANKS, Th. R. (1980) "The Ephemeral, the Perennial, and the Structure of Aristophanes' *Wasps*", *CB* 56; 81–85.
- BARDELLI, N. (1972) *La giuridizione in Atene, studiata in rapporto allo spirito e all'evoluzione della costituzione politica*, Studia Juridica LXIX, Roma.
- BARKAN, I. (1936) "Imprisonment as a Penalty in Ancient Athens", *CPh*, 31; 338–341.
- BARKER, A. D. (2004) "Transforming the Nightingale: Aspects of Athenian Musical Discourse in the Late Fifth Century", en MURRAY, P. A. & P. J. WILSON (eds.) *Music and the Muses*, Oxford; 185–204.
- BARKER, E. (1918) *Greek Political Theory. Plato and his Predecessors*, Suffolk.
- BASSI, K. (2003) "The Semantics of Manliness in Ancient Greece", en ROSEN, R. M. & I. SLUITER (eds.) *Andreia. Studies in Manliness and Courage in Classical Antiquity*, Mnemosyne Supplementum 238, Leiden–Boston; 25–58.
- BATEMAN, J. M. (1958) "Lysias and the law", *TAPhA* 89; 276–285.
- BAUMAN, R. A. (1990) *Political Trials in Ancient Athens*, London.
- BEAUCHET, L. (1897) *L'histoire du droit privé de la République athénienne*, Paris.

- BELL, C. (1992) *Ritual Theory, Ritual Practice*, Oxford.
- BELL, C. (1997) *Ritual. Perspectives and Dimensions*, New York–Oxford.
- BERS, V. (1985) “Dikastic thorubos”, en CARTLEDGE, P. A. & F. D. HARVEY (eds.) *Crux: Essays Presented to G. E. M. de Ste. Croix*, London; 1–15.
- BERS, V. (1994) “Tragedy and Rhetoric”, en WORTHINGTON, I. (ed.) *Persuasion: Greek Rhetoric in Action*, London–New York; 175–195.
- BERTELLI, L. (1983) “L’utopia sulla scena: Aristofane e la parodia della città”, *CCC* IV (2); 215–261.
- BETA, S. (1999a) “La difesa di Diceopoli e le arte retoriche di Euripide negli *Acarnesi* di Aristofane”, *Seminari Romani di Cultura Greca* 2 (2); 223–233.
- BETA, S. (1999b) “Madness on the comic stage: Aristophanes’ ‘Wasps’ and Euripides’ ‘Heracles’”, *GRBS* 40; 135–58.
- BETA, S. (2002) “I rivali di Aristofane”, *QUCC* 70 (1); 141–146.
- BETA, S. (2004) *Il linguaggio nelle commedie di Aristofane: Parola positiva e parola negativa nella commedia antica* (*Bollettino dei Classici*, Supp. 21–22), Roma.
- BETTI, E. (1971) *Interpretazione de la legge e degli atti giuridici (Teoria generale e dogmatica)*, Milano.
- BIERL, A. (2001) *Der Chor in der alten Komödie. Ritual und Performativität*, München–Leipzig.
- BIERL, A. (2002) “‘Viel Spott, viel Ehr!’: Die Ambivalenz des *onomastì komodein* im festlichen und generischen Kontext”, en ERCOLANI, A. (ed.), *Spoudaiogeloion: Form und Funktion der Verspottung in der aristophanischen Komödie* (*Drama: Beiträge zum antiken Drama und seiner Rezeption*, 11), Stuttgart–Weimar; 169–87.
- BIERL, A. (2004) “Alt und Neu bei Aristophanes (unter besonderer Berücksichtigung der Wolken)”, en VON MÜLLER, A. & J. VON UNGERN–STERNBERG (eds.) *Die Wahrnehmung des Neuen in Antike und Renaissance*, München; 1–24.
- BILES, Z. P. (1999) *Aristophanes’ Wasps: A Study in Competitive Poetry*, PhD Dissertation (University of Colorado), Boulder.
- BILES, Z. P. (2001) “Aristophanes’ victory dance: old poets in the parabasis of *Knights*”, *ZPE* 136; 195–200.
- BILES, Z. P. (2011) *Aristophanes and the Poetics of Competition*, Cambridge.
- BISCARDI, A. (1970) “Le «gnome dikaïotatè» et l’interprétation des lois dans la Grèce ancienne”, *RIDA* 17; 219–232.
- BISCARDI, A. (1982) *Diritto Greco Antico*, Bari.
- BIX, B. (1996) *Law, Language and Legal Determinacy*, Oxford.
- BLANC, A. (2003) “La faute et le parricide en grec, le *dommage* indo-iranien et la *peine* germanique: formes de la racine **h₁ley-*”, *REG* 116 (1); 17–53.
- BLANSHARD, A. (2004) “The Birth of the Law–Court: Putting Ancient and Modern Forensic Rhetoric in its Place”, en EDWARDS, M. & C. REID (eds.) *Oratory in Action*, Manchester; 11–32.

- BLANSHARD, A. (2014) "The Permeable Spaces of the Athenian Law-Court", en GILHULY, K. & N. WORMAN (eds.) *Space, Place, and Landscape in Ancient Greek Literature and Culture*, Cambridge; 240-276.
- BLOK, J. H. (2005) "Becoming Citizens. Some Notes on the Semantics of 'Citizen' in Archaic Greece and Classical Athens", *Klio* 87; 7-40.
- BOEGEHOLD, A. L. (1967) "Philokleon's Court", *Hesperia* 36 (1); 111-120.
- BOEGEHOLD, A. L. (1994) "Perikles' Citizenship Law of 451/0 B.C.", en BOEGEHOLD, A. L. & A. C. SCAFURO (eds.) *Athenian Identity and Civic Ideology*, Baltimore-London; 57-66.
- BOEGEHOLD, A. L. (1995) *The Law-Courts at Athens. Sites, Buildings, Equipment, Procedure and Testimonia* (The Athenian Agora XXVIII), Princeton.
- BOGAERT, R. (1962) "À propos de la *phasis* (Isocrate, *Trapézitique*, 42): Contribution à l'histoire du droit athénien", *RIDA* 9; 157-68.
- BONANNO, M. G. (1980) "Nomi e soprannomi archilochei", *MH* 37; 65-88.
- BONANNO, M. G. (1984-1985) "Note ai *Banchettanti* di Aristofane", *MC* 19-20; 87-97.
- BONANNO, M. G. (1987) "Παρατραγῳδία in Aristofane", *Dioniso* 57; 135-167.
- BONNER, C. (1943) "Sovereignty and the Ambitious Hero", *AJPh* 64; 208-210.
- BONNER, R. J. & G. SMITH (1938) *The Administration of Justice from Homer to Aristotle*, Vol. II, Chicago.
- BONNER, R. J. (1905) *Evidence in Athenian Courts*, Chicago.
- BONNER, R. J. (1906) "Did Women Testify in Homicide Cases at Athens?", *CPh* 1; 127-132.
- BONNER, R. J. (1927) *Lawyers and Litigants in Ancient Athens*, Chicago.
- BONNER, R. J. (1933) *Aspects of Athenian Democracy*, Berkeley.
- BOROWITZ, A. (2001) "The *Wasps* and *The Litigants*: Courtroom Satires of Aristophanes and Racine", *Legal Studies Forum* 25 (3 & 4); 247-262.
- BORTHWICK, E. K. (1967) "Two notes on the *Birds* of Aristophanes", *CR* 17 (3); 248-250.
- BORTHWICK, E. K. (1968) "The Dances of Philocleon and the Sons of Carcinus in Aristophanes' *Wasps*", *CQ* 18; 44-51.
- BORTHWICK, E. K. (1970) "Aristophanes, *Akharnians* 709: An Old Crux. A New Solution", *BICS* 17; 107-110.
- BORTHWICK, E. K. (2000) "Aristophanes and the trial of Thucydides son of Melesias (*Acharnians* 717)", *Phoenix* 54; 203-211.
- BOTSFORD, G. W. (1893) *The development of the Athenian Constitution*, Boston.
- BOWIE, A. M. (1982) "The Parabasis in Aristophanes. Prolegomena, *Acharnians*", *CQ* 32, 1; 27-40.
- BOWIE, A. M. (1988) "Who is Dicaeopolis?", *JHS* 108; 183-185.
- BOWIE, A. M. (1993) *Aristophanes. Myth, Ritual and Comedy*, Cambridge.
- BOWIE, A. M. (1997) "Thinking with Drinking: Wine and the Symposium in Aristophanes", *JHS* 117; 1-21.
- BOWIE, A. M. (2007) "Aristophanes", en DE JONG, I. & R. NÜNLIST (eds.) *Time in Ancient*

- Literature* (Studies in Ancient Greek Literature, 2), Leiden–Boston; 305–317.
- BOWIE, E. L. (1998) “Le portrait de Socrate dans les *Nuées* d’Aristophane”, en TRÉDÉ, M. & P. HOFFMAN (eds.) *Le Rire des Anciens. Actes du Colloque International Études de Littérature Ancienne*, Université de Rouen, 11–13 janvier 1995, Tome VIII, Paris; 53–66.
- BREMER, J. M. (1991) “Aristophanes on his own poetry”, en BREMER, J. M. & E. W. HAN-DLEY (eds.) *Aristophane. Entretiens de la Fondation Hardt*, Vandroeuves–Genève; 125–172.
- BROCKMANN, Ch. (2003) *Aristophanes und die Freiheit der Komödie. Untersuchungen zu den frühen Stücken unter besonderer Berücksichtigung der Acharner*, München–Leipzig.
- BRUNER, J. (2002). *Making stories. Law, literature, life*. Farrar, Strauss and Giroux, New York.
- BRUNS, G. L. (1992) “Law and Language: A Hermeneutics of the Legal Text”, en LEYH, G. (ed.) *Legal Hermeneutics: History, Theory, and Practice*. Berkeley; 23–34.
- BRYANT, A. A. (1907) “Boyhood and Youth in the Days of Aristophanes”, *HSPH* 18; 73–122.
- BUIS, E. J. (2001) “Ciudadanos y extranjeros en *Aves* de Aristófanes: los términos de una ley impuesta”, *Nova Tellus* 19 (1); 55–73.
- BUIS, E. J. (2004) “How to play justice and drama in Antiquity: law and theater in Athens as performative rituals” *Florida Journal of International Law* 16 (3); 697–725.
- BUIS, E. J. (2005) “Cómo plagiar la litigiosidad del enemigo, y no reír en el intento: la estrategia desvergonzada de la *mímesis* jurídica como clave de lectura en *Caballeros*”, *Eirene* 41; 140–160.
- BUIS, E. J. (2006) “Sofística, interpretación jurídica y comedia: la ley contra la *κάρωσις* γονέων y la convencionalidad del derecho ateniense en Aristófanes”, en GASTALDI, V. & L. GAMBON (coord.) *Sofística y teatro griego. Retórica, Derecho y Sociedad*, Bahía Blanca; 103–136.
- BUIS, E. J. (2007a) “¿Acreeedores razonables o usureros malintencionados? Estrepsíades y la caracterización cómica de los prestamistas en *Ar. Nu.* 1214–1300”, *AFC* 20; 59–91.
- BUIS, E. J. (2007b) “From Inscriptions to the Dramatic Text: Literary Reminders of Law-making in Athenian Law Comedy”, en BRUPBACHER, O., N. GROTKAMP, J. OSTERKAMP *et alii* (eds.) *Erinnern und Vergessen* (Jahrbuch jüde Rechtsgeschichte 2), München; 40–64.
- BUIS, E. J. (2008a) “Diplomáticos y farsantes (*Ar. Ach.* 61–174): estrategias para una desarticulación cómica de la política exterior ateniense”, *CFC: egi* 18; 249–266.
- BUIS, E. J. (2008b) “Les (en)jeux d’un ‘affranchissement’ dramatique : la subjectivité légale de Xanthias dans les *Grenouilles* d’Aristophane”, en GONZALES, A. (ed.) *La fin du statut servil ? (Affranchissement, libération, abolition...) Hommage à Jacques Annequin* [XXX Colloque du GIREA], Volume II, Besançon; 419–435.
- BUIS, E. J. (2009) “Fragmentos de un discurso jurídico: la descontextualización del léxico judicial y su eficacia cómica en *Comensales* de Aristófanes”, *Emerita* 77 (1); 79–108

- BUIS, E. J. (2010) "Tereo y las metamorfosis del lenguaje articulado en *Aves* de Aristófanes: destrezas lingüísticas para una colonización cómica", en STEINBERG, M. E. & P. A. CAVALLERO (eds.) *Philologiae Flores: Estudios en homenaje a Amalia S. Nocito*, Buenos Aires; 55-74.
- BUIS, E. J. (2011) "(En)acting Law on Stage: Time, Comic Rhetoric and Legislative Language in Aristophanes' *Acharnians* (vv. 676-718)", *Revue Internationale des Droits de l'Antiquité* 58; 13-38.
- BUIS, E. J. (2013a) "Échos sophistiques d'une rhétorique du droit dans le langage de Phidippide", en LAKS, A. & R. SAETTA COTTONE (eds.) *Comédie et philosophie. Socrate et les « Présocratiques » dans les Nuées d'Aristophane*, Paris; 151-167.
- BUIS, E. J. (2013b) "The Lord of the Wings: Political Leadership and the Rhetorical Manipulation of Athenian Law in Aristophanes' *Birds*", *CHS Research Bulletin*, Center for Hellenic Studies, Harvard University, 2 (1), disponible en: <http://nrs.harvard.edu/urn-3:hnc:essay:BuisE.The_Lord_of_the_Wings.2013>
- BUIS, E. J. (2014) "Law and Greek Comedy", en FONTAINE, M. & A. C. SCAFURO (eds.) *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*, Oxford; 321-339.
- BUIS, E. J. (2015) "The Comic Oars of Athenian Jurisdiction: Autodikia and the Manliness of Maritime Imperialism in CloudcuckooVille", *Historika. Studi di storia greca e romana* 5; 459-478.
- BUIS, E. J. (2016a) "Imaginarios del espacio judicial y cartografías del derecho en *Avispas* de Aristófanes: apuntes para una *nomotopía* cómica", en GASTALDI, V., FERNÁNDEZ, C. y DE SANTIS, G. (coord.) *Imaginarios de la integración y la marginalidad en el drama ático*, Bahía Blanca; 13-60.
- BUIS, E. J. (2016b) "De plagios, traiciones y vestimentas ajenas. Rivalidad poética y contaminaciones jurídicas en *Maricante* de Éupolis", *Saga. Revista de Letras* 5; 246-285.
- BUIS, E. J. (2017) "El derecho ateniense y su tratamiento en las fuentes cómicas (siglos V y IV a.C.): dispositivos normativos y dinámicas literarias", *Revista Jurídica de Buenos Aires* 94 (año 42); 321-350.
- BUIS, E. J. (2018a) *Taming Ares. War, Interstate Law, and Humanitarian Discourse in Classical Athens*, Leiden-Boston.
- BUIS, E. J. (2018b) "Comic Pathos and the Legal Emotional Community: Destabilizing Judicial Pity and Anger in Aristophanes", en GOLDBECK, V., S. PAGE & V. RAEUCHLE (eds.) *Pathos und Polis. Einsatz und Wirkung affektiver Elemente in der griechischen Welt*, Stuttgart (en prensa).
- BURKERT, W. (1983) *Homo Necans: The Anthropology of Ancient Greek Sacrificial Ritual and Myth*, Berkeley-Los Angeles-London.
- BURNETT, A. (1976) "Tribe and city, custom and decree in Children of Heracles", *CPh* 71: 4-26.
- BUSOLT, G. & H. SWOBODA (1920-1926) *Griechische Staatskunde*, vol. 1-2, München.
- BUSTAMANTE ALSINA, J. (1972) *Teoría general de la Responsabilidad Civil*, Buenos Aires, 1996⁸.

- BUTTI DE LIMA, P. F. (1996) *L'inchiesta e la prova: immagine storiografica, pratica giuridica e retorica nella Grecia classica*. Torino.
- BYL, S. (1977) "Le vieillard dans les comédies d'Aristophane", *AC* 36; 52-73.
- BYL, S. (1990) "Le vocabulaire hippocratique dans les comédies d'Aristophane et particulièrement dans les deux dernières", *Revue de philologie* 64; 151-162.
- BYL, S. (2007) *Les Nuées d'Aristophane. Une initiation à Éleusis en 423 avant notre ère*, Paris.
- BYL, S. (2010) *Le rire d'Aristophane*, Montpellier.
- CAILLEMER, E. (1892a) "Ἀνατοκισμός", en DAREMBERG, C. & E. SAGLIO (eds.) *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, Tome I, Paris; 265.
- CAILLEMER, E. (1892b) "Δειλία γραφή", en DAREMBERG, Ch. & Edmond SAGLIO (eds.) *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, Tome II, Paris; 49.
- CAILLEMER, E. (1900) "Ἀγοράνόμοι", en DAREMBERG, Ch. & E. SAGLIO (eds.) *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, Tome I, 1^o partie, Paris; 155.
- CAIRNS, D. L. (1996) "Hybris, Dishonour, and Thinking Big", *JHS* 116; 1-32.
- CAIRNS, D. L. & R. A. KNOX (2004) (eds.) *Law, Rhetoric, and Comedy in Classical Athens*, London.
- CALAME, C. (1989) "Démâser par le masque. Effets énonciatifs dans la comédie ancienne", *RHR* 206; 357-376.
- CALAME, C. (1999) "Performative aspects of the choral voice in Greek tragedy: civic identity in performance", en GOLDHILL, S. & R. OSBORNE (eds.) *Performance culture and Athenian democracy*, Cambridge; 125-153.
- CALAME, C. (2000) *Le récit en Grèce ancienne*, Paris.
- CALAME, C. (2004) "Identités d'auteur à l'exemple de la Grèce classique: signatures, énonciations, citations", en CALAME, C. & R. CHARTIER (edd.) *Identités d'auteur dans l'Antiquité et la tradition européenne*, Grenoble; 11-39.
- CALDERINI, A. (1908) *La manomissione e la condizione dei liberti in Grecia*, Milano.
- CALERO SECALL, I. (1993-1994) "La mujer y el matrimonio en las sociedades griegas de Atenas y Gortina y en el mundo islámico: un estudio comparativo", *Flor. Il.* 4-5; 89-107.
- CALHOUN, G. M. (1913) *Athenian clubs in politics and litigation*, Austin.
- CALHOUN, G. M. (1919) "Oral and written pleading in Athenian courts", *APAT* 50: 177-193.
- CALHOUN, G. M. (1927) *The growth of criminal law in ancient Greece*, Berkeley.
- CALLAWAY, C. (1993) "Perjury and the Unsworn Oath", *TAPhA* 123; 15-26.
- CAMEROTTO, A. (2006-2007) "Come diventare un eroe: le virtù e le imprese di Trygaios Athmoneus", *Incontri triestini di filologia classica* 6; 257-287.
- CAMPAGNER, R. (2001) *Lessico agonistico di Aristofane*, Roma-Pisa.
- CANFORA, L. (1978) "Oratoria politica e giudiziaria in Atene", *Quaderni di Storia* 8; 295-305.

- CANFORA, L. (2017) *Cleofonte deve morire. Teatro e politica in Aristofane*, Bari–Roma.
- CANTARELLA, E. & L. GAGLIARDI (2007) (eds.) *Diritto e teatro in Grecia e a Roma*, Milano.
- CANTARELLA, E. (1981) “Spunti di riflessione critica su ὕβρις e τιμὴ in Omero” en DIMAKIS, P. D. (ed.) *Symposion 1979. Vorträge zur griechischen und hellenistischen Rechtsgeschichte* (Ägina, 3.–7. September 1979) (Akten der Gesellschaft für griechische und hellenistische Rechtsgeschichte), Köln; 85–96.
- CANTARELLA, E. (2005a) “Gender, Sexuality, and Law”, en GAGARIN, M. & D. J. COHEN (eds.) *The Cambridge Companion to Ancient Greek Law*, Cambridge; 236–253.
- CANTARELLA, E. (2005b) “Violence privée et procès”, en BERTRAND, J.–M. (ed.) *La violence dans les mondes grec et romain (Actes du colloque international, Paris, 2–4 mai 2002)*, Paris, 339–347.
- CANTARELLA, E. (2006) “L’insegnamento del diritto greco a trent’anni dal primo *Symposion*: diffusione, approcci e prospettive di sviluppo”, en RUPPRECHT, H.–A. (ed.) *Symposion 2003. Vorträge zur griechischen und hellenistischen Rechtsgeschichte* (Rauischholzhausen, 30. September – 3. Oktober 2003), Wien; 435–442.
- CANTARELLA, E. (2016) “*Gerotrophia*: A Controversial Law”, en LEÃO, D. F. & G. THÜR (eds.) *Symposion 2015. Vorträge zur griechischen und hellenistischen Rechtsgeschichte* (Coimbra, 1.–4. September 2015) (Akten der Gesellschaft für griechische und hellenistische Rechtsgeschichte, 25), Wien; 55–66.
- CANTARELLA, R. (1969) “Aspetti sociali e politici della commedia greca antica”, *Dioniso* 43; 313–354.
- CARAWAN, E. (1983) “*Erotesis*: Interrogation in the courts of fourth-century Athens”, *GRBS* 24; 209–226.
- CARAWAN, E. (1985) “*Apophasis* and *Eisangelia*. The role of the Areopagus in Athenian political trials”, *GRBS* 26; 115–140.
- CARAWAN, E. (1990) “The Five Talents Cleon Coughed Up (Schol. Ar. Ach. 6)”, *CQ N.S.* 40 (1); 137–147.
- CARAWAN, E. (1999) “The edict of Oedipus (Oedipus Tyrannus 223–251)”, *AJPh* 120; 188–222.
- CARAWAN, E. (2000) “*Deianira’s guilt*”, *TAPhA* 130; 189–237.
- CARAWAN, E. (2007) (ed.) *The Attic Orators*, Oxford.
- CARDOZO, B. N. (1924–1925) “Law and Literature”, *Yale Law Review* 24; 699–715.
- CAREY, C. (1994a) “Comic Ridicule and Democracy”, en OSBORNE, R. & S. HORNBLOWER (eds.) *Ritual, Finance, Politics: Athenian Democratic Accounts Presented to David Lewis*, Oxford; 69–83.
- CAREY, C. (1994b) “«Artless» proofs in Aristotle and the orators”, *BICS* 39; 95–106.
- CAREY, C. (1994c) “Legal Space in Classical Athens”, *G&R* 41 (2); 172–186.
- CAREY, C. (1995a) “Rape and adultery in Athenian law”, *CQ* 45; 407–417.
- CAREY, C. (1995b) “The Witness’s *Exomosia* in the Athenian Courts”, *CQ* 45 (i); 114–119.
- CAREY, C. (1996) “*Nomos* in Rhetoric and Oratory”, *JHS* 116; 33–46.

- CAREY, C. (1998) "The Shape of Athenian Laws", *CQ* 48 (i); 93–109.
- CAREY, C. (2000a) "Comic Law", *Annali dell'Università di Ferrara*, Sezione Lettere, N. S. n° 1; 65–85.
- CAREY, C. (2000b) "Old Comedy and the Sophists", en HARVEY, D. & J. WILKINS (eds.) *The Rivals of Aristophanes. Studies in Athenian Old Comedy*, London; 419–436.
- CAREY, C. (2013) "Comedy and the civic chorus", en BAKOLA, E., L. PRAUSCELLO & M. TELÒ (eds.) *Greek Comedy and the Discourse of Genres*, Cambridge; 155–174.
- CARLSON, M. (1996) *Performance: A Critical Introduction*, London–New York.
- CARRARA, L. (2007) "Il processo areopagitico di Oreste: Le *Eumenide* di Eschilo e la tradizione attica", *Philologus* 151: 3–16.
- CARRIÈRE, J. C. (1979) *Le carnaval et la politique. Une introduction à la Comédie grecque, suivre d'un choix de fragments*, Paris.
- CARRIÈRE, J. C. (2004) "Politique, éducation et pulsions 'naturelles' dans les *Guêpes*: de la comédie sociales 'réaliste' à la subversion comique 'carnavalesque' et au triomphe de Dionysos", *Dioniso* N.S. 3; 66–89.
- CARRIÈRE–HERVAGAUT, M.–P. (1973) "Esclaves et affranchis chez les orateurs attiques: document et étude", en *Actes du colloque 1971 sur l'esclavage*, Paris; 45–79.
- CARRIÓ, G. R. (1965) *Notas sobre derecho y lenguaje*, Buenos Aires.
- CARTER, L. B. (1986) *The Quiet Athenian*, Oxford.
- CARTLEDGE, P. P. MILLETT & S. C. TODD (1990) (eds.) *NOMOS. Essays in Athenian law, politics and society*, Cambridge.
- CARTLEDGE, P. (1990) *Aristophanes and His Theatre of the Absurd*, London–Bristol.
- CASANOVA, A. (2000) "La revisione delle *Nuvole* di Aristofane", *Prometheus* 26; 19–34.
- CASEVITZ, M. (1978) *Commentaire des Oiseaux d'Aristophane*, Lyon.
- CASERTANO, G. (1971) *Natura e istituzioni umane nelle dottrine dei sofisti*, Napoli–Firenze.
- CASSIO, A. C. (1982) "Arte compositiva e politica in Aristofane: il discorso di Ermete nella *Pace* (603–648)", *RFIC* 110; 22–44.
- CASSIO, A. C. (1985) *Commedia e partecipazione. La Pace di Aristofane*, Napoli.
- CATAUDELLA, Q. (1934) *La poesia di Aristofane*, Bari.
- CATENACCI, C. (2012) "Aristofane e la tirannide", en PERUSINO, F. & M. COLANTONIO (eds.) *La commedia greca e la storia*, Pisa; 55–78.
- CAVALLERO, P. A. (1996) *PARADOSIS. Los motivos literarios de la comedia griega en la comedia latina. El peso de la tradición*, [Instituto de Filología Clásica, Textos & Estudios N° 2], Buenos Aires.
- CAVALLERO, P. A. (2004) "Aef: una clave en la estética aristofánica", en ZECCHIN, G. & J. NAPOLI (eds.) *Ética y estética: de Grecia a la modernidad*, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, CD–Rom.
- CAVALLERO, P. A. (2005–2006) "Algunas claves interpretativas de *Nubes* de Aristófanes", *Circe* 10; 75–96.
- CAVALLERO, P. A. (2006) "Trygoidía: la concepción trágica de *Nubes* de Aristófanes", *Emerita* 74 (1); 89–112.

- CAVALLERO, P. A. (2007a) "La oposición *sophrosýne-hedoné* como una clave del *agón* de *Nubes*", en AMES, C. & M. SAGRISTANI (comp.) *Estudios Interdisciplinarios de Historia Antigua I*, Córdoba; 217-227.
- CAVALLERO, P. A. (2007b) "Tarea tuya (*sòn érgon*): un uso retórico-ideológico en el final de *Nubes* de Aristófanes", en DE SANTIS, G., F. MIÉ & G. VENECIANO (eds.) *Prácticas discursivas en la antigüedad grecolatina (Literatura/ Filosofía/ Drama /Gramática)* (Ordia Prima Studia, 4), Córdoba; 11-24.
- CERRI, G. (1979) *Legislazione orale e tragedia greca*, Napoli.
- CHANCELLOR, G. (1979) "Implicit Stage Directions in Ancient Greek Drama: Critical Assumptions and the Reading Public", *Arethusa* 12; 133-52.
- CHANTRAINE, P. (1954) "Grec ΔΙΚΑΝΙΚΟΣ", *AFC* 6; 45-56.
- CHAPMAN, G. A. H. (1983) "Some Notes on Dramatic Illusion in Aristophanes", *AJPh* 104; 1-23.
- CHARLES, J. F. (1938) *Statutes of Limitations at Athens*, Chicago.
- CHRIST, M. R. (1998) *The Litigious Athenian*, Baltimore.
- CHRIST, M. R. (2006) *The Bad Citizen in Classical Athens*, Cambridge.
- CHRONOPOULOS, S. (2017) *Spott im Drama. Dramatische Funktionen der persönlichen Verspottung in Aristophanes' Wespen und Frieden*, Heidelberg.
- CLERC, M. (1893) *Les métèques athéniens; étude sur la condition légale, la situation morale et le rôle sociale et économique des étrangers domiciliés à Athènes*, Paris.
- COBETTO GHIGGIA, P. C. (1999) *L'adozione ad Atene in epoca classica*, Alessandria.
- COHEN, D. (1983) *Theft in Athenian Law*, München.
- COHEN, D. (1987) "Law, society and homosexuality in Classical Athens", *P&P*, 117; 3-21.
- COHEN, D. (1990) "The social context of adultery at Athens", en CARTLEDGE, P., P. MILLETT & S. C. TODD (eds.), *NOMOS. Essays in Athenian law, politics and society*, Cambridge; 147-165.
- COHEN, D. (1991) "Sexuality, violence and the Athenian law of *hybris*", *G&R* 38; 171-188.
- COHEN, D. (1993) "Law, Autonomy and Political Community in Plato's *Laws*", *CPh* 88 (4); 301-317.
- COHEN, D. (1995) *Law, Violence and Community in Classical Athens*, Cambridge.
- COHEN, E. E. (1973) *Ancient Athenian maritime courts*, Princeton.
- COHEN, E. E. (2000) *The Athenian Nation*, Princeton.
- COHEN, E. E. (2005) "Commercial Law", en GAGARIN, M. & D. J. COHEN (eds.) *The Cambridge Companion to Ancient Greek Law*, Cambridge; 290-302.
- COLE, S. G. (1984) "Greek Sanctions against Sexual Assault", *CPh* 79; 97-113.
- COLE, T. (1991) *The Origins of Rhetoric in Ancient Greece*, Baltimore.
- COLVIN, S. (1999) *Dialect in Aristophanes and the Politics of Language in Ancient Greek Literature*, Oxford.
- COMPTON-ENGLE, G. (1999) "From Country to City: The Persona of Dicaeopolis in Aristophanes' *Acharnians*", *CJ* 94 (4); 359-373.

- COMPTON-ENGLE, G. (2015) *Costume in the Comedies of Aristophanes*, Cambridge.
- CONNOR, W. R. (1971) *The New Politicians of Fifth-Century Athens*, Princeton.
- CORBATO, C. (1958) *Sofisti e politica ad Atene durante la guerra del Peloponneso*, Trieste.
- CORBEL-MORANA, C. (2007) "Le goût des autres: paratragédie et cuisine chez Aristophane", *REG* 120 (1); 1-18.
- CORBEL-MORANA, C. (2012) *Le bestiaire d'Aristophane*, Paris.
- CORCOS, C. A. (2000) *An International Guide to Law and Literature Studies*, 2 Volumes, Buffalo (NY).
- CORNFORD, F. (1914) *The Origin of Attic Comedy*, Cambridge.
- COSCOLLA, M. J. (1998) "Themis versus Dike en Aristófanes", *Argos*, 22; 51-68.
- COSCOLLA, M. J. (2002) "Justicia poética", en CAVALLERO, P., M. J. COSCOLLA, D. FRENKEL & J. GALLEGU (2002) (ed.) *Aristófanes. Riqueza*. Introducción, versión y notas, Textos & Estudios, Buenos Aires; 205-228.
- COSCOLLA, M. J. (2003) "Aristófanes", en CAVALLERO, P. A., M. J. COSCOLLA, D. L. FRENKEL, R. P. BUZÓN, M. D'ALESSANDRO & E. RIVAS (eds.) *PENIA. Los intelectuales de la Grecia Clásica ante el problema de la pobreza*, Buenos Aires; 105-184.
- CRAIK, E. M. (1987) " 'One for the Pot': Aristophanes' *Birds* and the Anthesteria", *Eranos* 85 (1); 25-34.
- CRANE, G. (1997) "Oikos and Agora: Mapping the Polis in Aristophanes' *Wasps*", en DOBROV, G. W. (ed.) *The City as Comedy: Society and Representation in Athenian Drama*, Chapel Hill; 198-230.
- CRAWLEY, L. W. A. (1970) "Graphe sykphantias", en HARRIS, B. F. (ed.) *Auckland Classical Essays Presented to E. M. Blailock*, Auckland-Oxford; 77-94.
- CROISSET, M. (1909) *Aristophanes and the Political Parties at Athens*, London.
- CSAPO, E. & W. J. SLATER (1994) *The Context of Ancient Drama*, Ann Arbor.
- CSAPO, E. G. (2007) "The Men Who Built the Theatres: Theatropolai, Theatronai, and Arkhitektontes", en WILSON, P. (ed.), *The Greek Theatre and Festivals. Documentary Studies* (Oxford Studies in Ancient Documents), Oxford; 87-115.
- CUDJOE, R. V. (2010) *The Social and Legal Position of Widows and Orphans in Classical Athens*, Athens.
- CUETO RÚA, J. C. (2000) *Una visión realista del derecho. Los jueces y los abogados*, Buenos Aires.
- CUNIBERTI, G. (2011) "Aristofane *misodikos* e *philonomos*. Istituzioni democratiche, procedure giudiziarie e norme del diritto nella commedia attica antica", *Rivista di diritto ellenico* 1; 83-126.
- CUNIBERTI, G. (2012a) "Synegoroi e corruzione politica in Aristofane", en BONA, E., C. LÉVY & G. MAGNALDI (eds.) *Vestigia Notitia. Scritti in memoria di Michelangelo Giusta*, Alessandria; 295-304.
- CUNIBERTI, G. (2012b) *Cleonimo di Atene. Traditore della patria*, Alessandria.
- CURTU, O. (1995) *Les parentés légendaires entre cités grecques: catalogue raisonné des inscriptions contenant le terme syngeneia et analyse critique*, Genève.

- CUSSET, Ch. & M. HAMMOU (1999) (coord.) *Aristophane. Les Guêpes. Politique, société et comédie*, Actes de la Journée d'étude sur le programme d'agrégation de lettres classiques, Toulouse 18 octobre 1999, Toulouse.
- CUSSET, Ch. (1999) "Le juge et la justice dans les *Guêpes*: réalité ou poésie?", en CUSSET, Ch. & M. HAMMOU (1999) (coord.) *Aristophane. Les Guêpes. Politique, société et comédie*, Actes de la Journée d'étude sur le programme d'agrégation de lettres classiques, Toulouse 18 octobre 1999, Toulouse; 35–52.
- DA COSTA RAMALHO, A. (1952) *'Diplô onómata' no estilo de Aristófanes*, Coimbra.
- DA SILVA DUARTE, A. (2000) *O dono da voz e a voz do dono. A parábase na comédia de Aristófanes*, São Paulo.
- DARBO-PESCHANSKI, C. (2007) "Pour une poignée de figues. Judiciarisation moderne et sycophantie ancienne", en SCHMITT PANTEL, P. & F. DE POLIGNAC (eds.) *Athènes et le politique. Dans le sillage de Claude Mossé*, Paris; 147–78.
- DARBO-PESCHANSKI, C. (2010) "Questions sur la normativité dans l'antiquité grecque et romaine", *Métis* 8; 7–20.
- DAVIDSON, J. (1995) "Opsophagia: Revolutionary Eating at Athens", en WILKINS, J., D. HARVEY & M. DOBSON (eds.) *Food in Antiquity*, Exeter; 204–213.
- DAVIES, J. (1971) *Athenian Propertied Families 600–300 B.C.*, Oxford.
- DAVIES, J. (1994) "Accounts and Accountability in Classical Athens", en OSBORNE, R. & S. HORBLOWER (eds.) *Ritual, Finance, Politics: Athenian Democratic Accounts Presented to David Lewis*, Oxford; 201–212.
- DAVIES, M. (1990) "Popular Justice and the End of Aristophanes' *Clouds*", *Hermes* 118; 237–242.
- DE BABOT, J. C. & P. P. DE VILLALONGA (1987) "Las relaciones internacionales entre los griegos", *Actas del Symposium Nacional de Estudios Clásicos 1984*, San Miguel de Tucumán; 59–69.
- DE CARLI, E. (1971) *Aristofane e la sofistica*, Firenze.
- DE CREMOUX, A. (2009) "Iris passe-murailles et les limites de l'utopie: quelques réflexions sur une épiphanie comique dans les 'Oiseaux' (v. 1199–1261)", *Pallas* 81; 83–100.
- DE CREMOUX, A. (2011) *La cité parodique. Études sur les Acharniens d'Aristophane*, Amsterdam.
- DE LAMBERTERIE, C. (1998) "Aristophane lecteur d'Homère", en TRÉDÉ, M. & Ph. HOFFMAN (eds.) *Le Rire des Anciens. Actes du Colloque International Études de Littérature Ancienne*, Université de Rouen, 11–13 janvier 1995, Tome VIII, Paris; 33–51.
- DE LUCA, K. M. (2005) *Aristophanes' Male and Female Revolutions. A Reading of Aristophanes' Knights and Assemblywomen*, Lanham.
- DE MIGUEL JOVER, J. L. (1997) "*Lisístrata*, o la República del οἶκος", en LÓPEZ EIRE, A. (ed.) *Sociedad, política y literatura. Comedia griega antigua. Actas del I Congreso Internacional, Salamanca, noviembre 1996*, Salamanca; 295–306.
- DE ROMILLY, J. (1971) *La loi dans la pensée grecque*, Paris.

- DE ROMILLY, J. (1991) "L'importance des procès dans la Grèce antique", *AAT* 125; 31–40.
- DE STE. CROIX, G. E. M. (1972) *The Origins of the Peloponnesian War*, London.
- DE WIT-TAK, T. M. (1968) "The Function of Obscenity in Aristophanes' *Thesmophoriazousae* and *Ecclesiazusae*", *Mnemosyne*, 22 (4); 357–365.
- DEARDEN, C. W. (1976) *The Stage of Aristophanes*, London.
- DEDOUSSI, C. (1995) "Greek Drama and its Spectators: Conventions and Relationships", en GRIFFITHS, A. (ed.) *Stage Directions : Essays in Ancient Drama in Honour of E. W. Handley* (BICS Supp. 66), London; 123–32.
- DEGANI, E. (1987) "Insulto ed escrologia in Aristofane", *Dioniso* 57; 31–47.
- DEGANI, E. (1993) "Aristofane e la tradizione dell'invettiva personale in Grecia", in BREMER, I. M. & E. W. HANDLEY (eds.), *Aristophane* (Entretiens sur l'antiquité classique 38), Vandoeuvres-Genève; 1–49.
- DEKAZOU-STEPHANOPOULOU, Ph. (2005) "Δίκες, δικαστές και δικαστήρια στις κωμωδίες του Αριστοφάνη" *EKEIED* 39; 55–75.
- DEL CORNO, D. (1997) "La caratterizzazione dei personaggi di Aristofane attraverso i fatti di lingua e di stile", en THIERCY, P. & M. MENU (eds.) *Aristophane: la langue, la scène, la cité*, Actes du colloque de Toulouse, 17–19 mars 1994, Bari; 243–252.
- DELAUNOIS, M. (1986) "Le comique dans les Nuées d'Aristophane", *AC* 55; 86–112.
- DEMONT, P. (1990) *La cité grecque archaïque et classique et l'idéal de tranquillité*, Paris.
- DEMONT, P. (1997) "Aristophane, le citoyen tranquille et les singeries", en THIERCY, P. & M. MENU (eds.) *Aristophane: la langue, la scène, la cité*, Actes du colloque de Toulouse, 17–19 mars 1994, Bari; 457–479.
- DEMONT, P. (2003) "Agôn judiciaire et agôn tragique: à propos de l'*Antigone* de Sophocle", en HOOGAERT, C. (ed.) *Rhétorique de la tragédie*, Paris; 67–87.
- DENNISTON, J.D. (1927) "Technical Terms in Aristophanes", *CQ* 21 (iii–iv); 113–121.
- DESCLOS, M. L. (2000) (ed.) *Le rire des Grecs. Anthropologie du rire en Grèce ancienne*, Grenoble.
- DIAMOND, E. (1996) (ed.) *Performance and Cultural Politics*, London–New York.
- DIAZ DE CERIO DIEZ, M. (1997) "Modalidad y estructura del adjetivo verbal en –téos en Aristófanes", en LÓPEZ EIRE, A. (ed.) *Sociedad, política y literatura: comedia griega antigua* [Actas del I Congreso Internacional, noviembre de 1996], Salamanca; 249–263.
- DICKEY, E. (1995) "Forms of Address and Conversational Language in Aristophanes and Menander", *Mnemosyne* 48 (3); 257–271.
- DICKEY, E. (1996) *Greek Forms of Address. From Herodotos to Lucian*, Oxford.
- DICKIE, M. W. (1978) "Dike as a Moral Term in Homer and Hesiod", *CPh* 73 (2); 91–101.
- DIETRICH, B. C. (1965) *Death, Fate and the Gods. The development of a religious idea in Greek popular belief and in Homer*, London.
- DILLER, H. (1978) "Zum Umgang des Aristophanes mit der Sprache – Erläutert an den 'Acharnern'", *Hermes* 106; 509–518.
- DILLON, J. & T. GERGEL (2003) *The Greek Sophists*, London.

- DILLON, M. (1987) "The Lysistrata as a Post-Deceleian Peace Play", *TAPhA* 117; 97-104.
- DILLON, M. (1995) "By Gods, Tongues, and Dogs: the Use of Oaths in Aristophanic Comedy", *GRBS* 42 (2); 135-151.
- DIMOPOULOS, P. (2001) *He eisaggelia*. Athinai.
- DOBROV, G. W. (1993) "The Tragic and Comic Tereus", *AJPh* 114; 189-234.
- DOBROV, G. W. (2001) *Figures of Play: Greek Drama and Metafictional Poetics*, Oxford-New York.
- DOBROV, G. W. (2010) (ed.) *Brill's Companion to the Study of Greek Comedy*, Leiden-Boston.
- DOGANIS, C. (2001) "La sycophantie dans la démocratie athénienne d'après les comédies d'Aristophane", *JS* 2001 (2); 225-248.
- DOGANIS, C. (2007) *Aux origines de la corruption. Démocratie et délation en Grèce ancienne*, Paris.
- DOLAN, J. (1933) "Geographies of Learning: Theatre Studies, Performance and «The Performative»", *Theatre Studies* 45; 417-441.
- DOMÍNGUEZ MONEDERO, A. J. (1999) "Grecia arcaica", en PLÁCIDO SUÁREZ, D. & al. (eds.) *Historia del mundo clásico a través de sus textos. Grecia*, Madrid.
- DOREY, T. A. (1956) "Aristophanes and Cleon", *G&R N.S.* 3 (2); 132-139.
- DORJAHN, A. P. (1928) "Legal precedent in Athenian courts", *Philological Quarterly* 7; 375-389.
- DORJAHN, A. P. (1930) "Extenuating circumstances in Athenian courts", *CPh* 25; 162-172.
- DORJAHN, A. P. (1935) "Anticipation of arguments in Athenian courts", *TAPhA* 66; 274-295.
- DORJAHN, A. P. (1937) "Intimidation in Athenian courts", *CPh* 32; 341-348.
- DORJAHN, A. P. (1938) "Outside influence on Athenian courts", *Philological Quarterly* 17; 18-25.
- DORJAHN, A. P. (1941) "On the Athenian anakrisis", *CPh* 36; 182-185.
- DORJAHN, A. P. (1952) "On slave-evidence in Greek law", *CJ* 47; 188.
- DORJAHN, A. P. (1953) "Evidence by torture in ancient Athenian courts", en *Studi Arancio-Ruiz* III, Napoli; 77-80.
- DORJAHN, A.P. (1971) "On slave-evidence in the Athenian courts", *CB* 47; 45-46.
- DOVER, K. J. (1970) "Lo stile di Aristofane", *QUCC*, 9; 7-23.
- DOVER, K. J. (1972) *Aristophanic Comedy*, Berkeley-Los Angeles.
- DOVER, K. J. (1978) *Greek Homosexuality*, Cambridge (MA).
- DOW, S. (1969) "Some Athenians in Aristophanes", *AJA* 73; 234-235.
- DROYSEN, J. (1835) "Des Aristophanes Vögel und die Hermokopieden", *RhM* 3; 161-208.
- DUCHEMIN, J. (1945) *Λᾱγών dans la tragédie grecque*, Paris.
- DUCROT, O. (1972) *Decir y no decir. Principios de semántica lingüística*, Barcelona.
- DUPRÉEL, E. (1948) *Les sophistes*, Neuchâtel.
- DURVYE, C. (2002) *Étude sur Aristophane. La Paix*, Paris.

- DUVIGNAUD, J. (1965) *Sociologie du théâtre: essai sur les ombres collectives*, Paris.
- DWORKIN, R. (1977) *Taking Rights Seriously*, Cambridge (MA).
- EASTERLING, P. (1999) "Actors and voices: reading between the lines in Aeschines and Demosthenes", en GOLDHILL, S. & R. OSBORNE (eds.) *Performance culture and Athenian democracy*, Cambridge; 154–166.
- EASTERLING, P. & E. HALL (2002) (eds.) *Greek and Roman Actors: Aspects of an Ancient Profession*, Cambridge.
- ECHAVE, M. T., M. E. URQUIJO & R. A. GUIBOURG (1999) *Lógica, proposición y norma*, Colección Filosofía y Derecho 9, Buenos Aires, 1980¹.
- EDEN, K. (1986) *Poetic and Legal Fiction in the Aristotelian Tradition*, Princeton.
- EDMUNDS, L. (1980) "Aristophanes' *Acharnians*", en HENDERSON, J. (ed.) *Aristophanes: Essays in Interpretation* (Yale Classical Studies, 26), Cambridge; 1–41.
- EDMUNDS, L. (1987) *Cleon, Knights, and Aristophanes' Politics*, Lanham, New York–London.
- EDWARDS, A. T. (1993) "Historicizing the Popular Grotesque: Bachtin's *Rabelais* and Attic Old Comedy", en SCODEL, R. (ed.) *Theater and Society in the Classical World*, Ann Arbor; 89–117.
- EHRENBERG, V. (1947) "Polypragmosyne: A Study in Greek Politics", *JHS* 67; 46–67.
- EHRENBERG, V. (1957) *L'Atene di Aristofane. Studio Sociologico della Commedia Attica Antica*, Firenze (Edición original: Oxford, 1943¹).
- EHRENBERG, V. (1966) *Die Rechtsidee im frühen Griechentum. Untersuchungen zur Geschichte der werdenden Polis*, Darmstadt.
- ENGLISH, M. C. (2007) "Reconstructing Aristophanic Performance: Stage Properties in *Acharnians*." *CW* 100 (3); 199–227.
- EPSTEIN, P. D. (1981) "The Marriage of Peisthetairos to Basileia", *Dionysius* 5; 5–28.
- ERBSE, H. (1982) "Über das politische Ziel der aristophanischen Komödie", en NALDINI, M. (ed.) *Studi in onore di Aristide Colonna*, Perugia; 99–116.
- ERCOLANI, A. (2002a) (ed.) *Spoudaiogeloion. Form und Funktion der Verspottung in der aristophanischen Komödie*, Drama. Beiträge zum antiken Drama und seiner Rezeption, Band 11, Stuttgart–Weimar.
- ERCOLANI, A. (2002b) "Sprechende Namen und politische Funktion der Verspottung am Beispiel der Acharner", en ERCOLANI, A. (ed.) *Spoudaiogeloion. Form und Funktion der Verspottung in der aristophanischen Komödie*, Drama. Beiträge zum antiken Drama und seiner Rezeption, Band 11, Stuttgart–Weimar; 225–254.
- FÄHRAEUS, F. I. (1886) *De argumento atque consilio Daetalensium fabulae Aristophaneae commentatio academica*, Upsaliae.
- FARAGUNA, M. (2007) "Tra oralità e scrittura: diritto e forme della comunicazione dai poemi omerici a Teofrasto", *Etica & Politica / Ethics & Politics* 9 (1); 75–111.
- FARAONE, C. A. (1989) "An Accusation of Magic in Classical Athens (Ar. *Wasps* 946–948)", *TAPhA* 119; 149–160.

- FARENKA, V. (2006) *Citizen and Self in Ancient Greece. Individuals Performing Justice and the Law*, Cambridge.
- FARIOLI, M. (2001) *Mundus alter. Utopie e distopie nella commedia greca antica*, Milano.
- FARRAR, C. (1995) "La teoría política de la antigua Grecia como respuesta a la democracia", en DUNN, J. (ed.) *Democracia. El viaje inacabado*, Barcelona; 30–53.
- FAVREAU, A.–M. (1995) *La justice dans l'oeuvre d'Aristophane*, Mémoire de Maîtrise de Lettres Classiques, Université des Sciences Humaines de Strasbourg.
- FERGUSON, W. S. (1910) "The Athenian Phratries", *CPh* 5 (3); 257–284.
- FERNÁNDEZ, C. N. (1994) "Una lectura de los objetos teatrales en *Aves* de Aristófanes", *Synthesis*, 1; 75–92.
- FERNÁNDEZ, C. N. (1995) "Aspectos compositivos del agón de *Aves* de Aristófanes", *Primeras Jornadas Uruguayas de Estudios Clásicos*, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, Montevideo, octubre 1993; 65–68.
- FERNÁNDEZ, C. N. (1998) "Significados del espacio en la escritura escénica de *Plutos* de Aristófanes", *Argos* 22; 69–92.
- FERNÁNDEZ, C. N. (2000) "El público de Aristófanes: *spectator in fabula*", *Circe* 5; 119–136.
- FERNÁNDEZ, C. N. (2002) *Plutos de Aristófanes. La Riqueza de los sentidos*, La Plata.
- FERNÁNDEZ, C. N. (2005–2006) "'El Pensadero era una fiesta' o cómo interpretar el final de *Nubes*", *AFC* 18–19; 21–39.
- FERNÁNDEZ, C. N. (2006) "'El día viejo y nuevo' (*Nubes*, v. 1133) o las novedosas ideas del conservador Aristófanes", *Nova Tellus* 24 (1); 63–89.
- FERNÁNDEZ, C. N. (2015) "Al margen de la ley: acerca de la justicia en la comedia de Aristófanes", en FERNÁNDEZ, C. N., J. T. NÁPOLI & G. ZECCHIN DE FASANO (eds.) *ΑΙΩΝ: Competencia y cooperación de la antigua Grecia a la actualidad. Homenaje a Ana María González de Tobia*, La Plata; 171–195.
- FEZZI, L. (2004) "Il passaggio da oralità a scrittura nel processo attico", *LEC* 72; 109–118.
- FIALHO, M. D. C. G. Z. (2010) "*Paidotrophia* and *Gêrotrophia*: Reciprocity and Disruption in Attic Tragedy", en HARRIS, E. M., D. F. LEÃO & P. J. RHODES (2010) (eds.) *Law and Drama in Ancient Greece*, London; 108–121.
- FILENI, M. G. (2012) "Commedia e oratoria politica", en PERUSINO, F. & M. COLANTONIO (eds.) *La commedia greca e la storia*, Pisa; 79–128.
- FILIPPO, A. (2001–2002) "*L'aprosdoketon* in Aristofane", *Rudiae* 13–14; 59–143.
- FINNEGAN, R. (1995) *Women in Aristophanes*, Amsterdam.
- FISHER, N. R. E. (1976) "Hybris and Dishonour: I", *G&R* 23; 177–193.
- FISHER, N. R. E. (1979) "Hybris and Dishonour: II", *G&R* 26; 32–47.
- FISHER, N. R. E. (1987) "La legge sulla hybris ad Atene", *AION (archeol)* 9; 99–115.
- FISHER, N. R. E. (1992) *Hybris. A study in the values of honour and shame in ancient Greece*. Warminster.
- FISHER, N. R. E. (1993) "Multiple Personalities and Dionysiac Festivals: Dicaeopolis in Aristophanes' *Acharnians*", *G&R* 40 (1); 31–47.

- FISHER, N. R. E. (1999) "Violence, masculinity and the law in classical Athens", en FOXHALL, L. & J. SALMON (eds.) *When Men were Men: Masculinity, Power and Identity in classical Antiquity*, London; 68–97.
- FISHER, N. R. E. (2005) "Body–Abuse: The Rhetoric of *Hybris* in Aeschines' *Against Timarchos*", en Bertrand, J.–M. (ed.) *La violence dans les mondes grec et romain*, Paris; 67–89.
- FISHER, R. K. (1984) *Aristophanes' Clouds. Purpose and Techniques*, Amsterdam.
- FISHER, R. K. (1988) "The Relevance of Aristophanes: A New Look at 'Clouds'", *G&R*, 2° Series, 35 (1); 25–28.
- FLETCHER, J. (2012a) "The Women's Decree: Law and its other in *Ecclesiazusae*", en MARSHALL, C. W. & G. KOVACS (eds.) *No Laughing Matter. Studies in Ancient Comedy*, Bristol; 127–140.
- FLETCHER, J. (2012b) "Twisted Justice in Aristophanes' *Clouds*", en *Performing Oaths in Classical Greek Drama*, Cambridge; 158–176.
- FOLEY, H. P. (1982) "The 'Female Intruder' Reconsidered: Women in Aristophanes' *Lysistrata* and *Ecclesiazusae*", *CPh* 77 (1); 1–21.
- FOLEY, H. P. (1988) "Tragedy and Politics in Aristophanes' *Acharnians*", *JHS* 108; 33–47.
- FONTAINE, M. & A. C. SCAFURO (2014) (eds.) *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*, Oxford.
- FOUCART, P. (1873) *Les associations religieuses chez les Grecs. Thiases, éranes, orgéons*, Paris.
- FOUCAULT, M. (1975) *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris.
- FOXHALL, L. (1996) "The Law and the Lady: Women and Legal Proceedings in Classical Athens", en FOXHALL, L. & A. D. E. LEWIS (eds.) *Greek Law in its Political Setting. Justifications not Justice*, Oxford; 133–152.
- FRAENKEL, M. (1883) "Die antidosis", *Hermes* 18; 442–465.
- FRANCO, C. (1988) "La competenza del destinatario nella parodia tragica aristofanea", en CORSINI, E. (a cura di) *La polis e il suo teatro* 2, Padova; 213–32.
- FRANCOTTE, H. (1895) *L'antidosis en droit athénien*, Paris.
- FRAZIER, F. (2001) "Autour de la parabase des *Guêpes* d'Aristophane: un exemple du jeu des métamorphoses comiques dans la comédie ancienne", *Cahiers du Gita* 14; 63–100.
- FREYDBERG, B. (2008) *Philosophy and Comedy. Aristophanes, Logos and Eros*, Bloomington.
- FRITZSCHE, F. V. (1831) *De Daetalensibus Aristophanis commentatio*, Lipsiae.
- GABRIELSEN, V. (1987) "The antidosis procedure in classical Athens", *C&M* 38; 7–38.
- GAGARIN, M. (1973) "Dike in the *Works and Days*", *CPh* 68 (2); 81–94.
- GAGARIN, M. (1975) "The Vote of Athena", *AJPh* 96; 121–127.
- GAGARIN, M. (1979) "The Athenian Law against *Hybris*", en BOWERSOCK, G. W. & al. (eds.) *Arktouros: Hellenic studies presented to Bernard M. W. Know on the occasion of his 65th birthday*, Berlin–New York; 229–236.
- GAGARIN, M. (1981) *Drakon and Early Athenian Homicide Law*, New Haven–London.

- GAGARIN, M. (1988) "The First Law of the Gortyn Code", *GRBS* 29; 335-43.
- GAGARIN, M. (1996) "The torture of slaves in Athenian Law", *CPh* 91 (1); 1-18.
- GAGARIN, M. (1998) "Women in Athenian Courts", *Dike* 1; 39-51.
- GAGARIN, M. (2001) "Did the Sophists Aim to Persuade?", *Rhetorica* 19 (3); 275-291.
- GAGARIN, M. (2002) *Antiphon the Athenian. Oratory, Law, and Justice in the Age of the Sophists*, Austin.
- GAGARIN, M. (2003) "Telling Stories in Athenian Law", *TAPhA* 133 (2); 197-207.
- GAGARIN, M. (2007) "Litigants' oaths in Athenian law", en SOMMERSTEIN, A. H. & J. FLETCHER (eds.) *Horkos: The Oath in Greek Society*, Exeter; 39-47.
- GAGLIARDI, L. (2002) "Per un' interpretazione della legge di Solone in materia succesoria", *Dike* 5; 5-59.
- GALAZ, M. (1988) "Algunas notas sobre la herencia en Atenas", *Nova Tellus*, 6; 55-77.
- GALAZ, M. (2004) "Delitos sexuales en la Atenas Clásica", en LEÃO, D. F., L. ROSSETTI, M. D. C. G. Z. FIALHO (eds.) *Nomos. Direito e sociedade na Antiguidade clássica*, Madrid-Coimbra, 175-198.
- GALLEGO, J. (2018) "La Asamblea cómica de Aristófanes y la política democrática ateniense", *Phoînix* 24 (2); 55-74.
- GAMBON, L. (2003) "La problemática matrimonial de Andrómaca y el valor socio-jurídico de la retórica", *Logo* 4; 51-58.
- GARAPON, A. (1985) *Làne portant des reliques. Essai sur le rituel judiciaire*, Paris.
- GARCÍA SOLER, M. J. (2007) "La salsa de la guerra (Aristófanes, *Paz* 236-288)", en ALONSO ALDAMA, J., C. GARCÍA ROMÁN & I. MAMOLAR SÁNCHEZ (eds.) *ΣΤΙΣ ΑΜΜΟΥΔΙΕΣ ΤΟΥ ΟΜΕΠΟΥ. Homenaje a la Profesora Olga Omatos*, Vitoria-Gasteiz; 277-289.
- GARCÍA SOLER, M. J. (2013) "La crítica de los políticos en la Comedia Antigua", *Humanitas* 65; 55-70.
- GARDIKAS, K. G. (1923) *Quelques considérations sur le droit pénal attique et les oeuvres des tragiques grecs*, Bruxelles.
- GARLAND, D. W. (1990) *Punishment and Modern Society: A Study in Social Theory*, Chicago.
- GARNER, R. (1987) *Law and Society in Classical Athens*, New York.
- GASTALDI, V. (1999) "El juicio de Orestes: *prodikasia* y *zétesis*", *Faventia* 21 (1); 29-35.
- GASTALDI, V. (2001) *El derecho en la Orestía de Esquilo: delito, penalización y modelo social*, Bahía Blanca.
- GASTALDI, V. (2005) "Recordar el castigo: memoria colectiva e imaginario jurídico-social en el teatro de Atenas", *Ordia Prima* 4; 19-36.
- GAUTHIER, Ph. (1972) *Symbola. Les étrangers et la justice dans les cités grecques*, Nancy.
- GAVRAY, M.-A. (2013-2014) "« Le juste, la comédie connaît ça aussi ». Le regard politique d'Aristophane", *Les études philosophiques* 107; 493-512.
- GELZER, T. (1960) *Der epirrhematische Agon bei Aristophanes. Untersuchungen zur Struktur der Attischen alten Komödie*, München.

- GELZER, T. (1970) "Aristophanes", *RE Suppl.* 12; 1392–1569.
- GELZER, T. (1999) *Aristophanes. Komödie für den Demos der Athener*, Basel.
- GÉNY, F. (1899) *Méthode d'interprétation et sources en droit privé positif*, Tome I, Paris.
- GEORGOUDI, S. (2007) "Les magistrats au service des dieux: les cas des démarques en Attique", en SCHMITT PANTEL, P. & F. DE POLIGNAC (eds.) *Athènes et la politique. Dans le sillage de Claude Mossé*, Paris; 83–110.
- GEORGOUSI, M. D. (2015) *Spoudaion / Geloion: seimasies, leitourgies kai i schesi ton horon metaxy tous stis komodies tou Aristophani*, Athina.
- GERNET, L. (1917) *Recherches sur le développement de la pensée juridique et morale en Grèce*, Paris.
- GERNET, L. (1937) "Sur la notion de jugement en droit grec", *AHDO* 1; 111–114.
- GERNET, L. (1955) *Droit et société dans la Grèce ancienne*, Paris.
- GERÖ, E.-C. & H. R. JOHNSON (2001) "Where were the Women when the Men laughed at Lysistrata? An inquiry into the question whether the audience of the Old Comedy also included female spectator", *Eranos* 99; 87–99.
- GHIRON-BISTAGNE, P. (1989) "Jongleries verbales sur les anthroponymes dans les comédies d'Aristophane", *Cahiers du Gita* 5; 89–98.
- GIGANTE, M. (1948) "La città dei giusti e gli «Uccelli» di Aristofane", *Dioniso* N.S. 11 (1); 17–25.
- GIL, L. (1989) "El Aristófanes perdido", *CFC* 22; 39–106.
- GIL, L. (1993) "La comicidad en Aristófanes", *CFC* 3; 23–29.
- GIL, L. (1996) *Aristófanes*, Madrid.
- GIL, L. (1997) "Uso y función de los teónimos en la comedia aristofánica", en LÓPEZ EIRE, A. (ed.) *Sociedad, política y literatura: comedia griega antigua* [Actas del I Congreso Internacional, noviembre de 1996], Salamanca; 21–29.
- GIL, L. (1998) "Aristoph. *Equ.*: problemas de hermenéutica y escenificación", en GARCÍA NOVO, E. & I. RODRÍGUEZ ALFAGEME (eds.) *Dramaturgia y puesta en escena en el teatro griego*, Madrid; 221–227.
- GIL, L. (2012) "La *amathia* de Cleón", en PERUSINO, F. & M. COLANTONIO (eds.) *La comedia greca e la storia*, Pisa; 129–150.
- GILULA, D. (1990) "P. Oxy. 2737 and Aristophanes' Early Career", *ZPE* 81; 101–102.
- GINER, C. & J. DE HOZ. (1979) "Comedia Griega: Aristófanes, Aves 737–800", en CODOÑER, C. (coord.) *El comentario de textos griegos y latinos*, Madrid; 101–131.
- GIOVANNELLI, M. (2018) *Aristofane nostro contemporáneo. La commedia antica in scena oggi*, Roma.
- GIOVANNINI, A. (1997) "Les relations de parenté entre cités grecques", *MH* 54 (3); 158–162.
- GLOTZ, G. (1900) "Κακώσεως γραφή", en DAREMBERG, Ch. & E. SAGLIO (eds.) *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, Tome III, 1^o partie, Paris; 792–797.
- GÖDDE, S. (2003) "Poetisches Recht: Asyl und Ehe in den Hiketiden des Aischylos", en DREHER, M. (ed.) *Das antike Asyl. Kultische Grundlagen, rechtliche Ausgestaltung und politische Funktion*, Köln; 85–106.

- GOETTE, H. R. (2007) "An Archaeological Appendix", en WILSON, P. (ed.) *The Greek Theatre and Festivals. Documentary Studies* (Oxford Studies in Ancient Documents), Oxford; 116–121.
- GOLDHILL, S. (1990) "The Great Dionysia and Civic Ideology", en WINKLER, J. J. & F. I. ZEITLIN (eds.) *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in Its Social Context*, Princeton; 97–129.
- GOLDHILL, S. (1991) *The Poet's Voice. Essays on Poetics and Greek Literature*, Cambridge.
- GOLDHILL, S. (1994) "Representing Democracy: Women at the Great Dionysia", en OSBORNE, R. & S. HORNBLOWER (eds.) *Ritual, Finance, Politics. Athenian Democratic Accounts Presented to David Lewis*, Oxford; 347–370.
- GOLDHILL, S. (1997) "The Audience of Athenian Tragedy", en EASTERLING, P. (ed.) *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge; 54–68.
- GOLDHILL, S. (1999) "Programme Notes", en GOLDHILL, S. & R. OSBORNE (eds.) *Performance culture and Athenian democracy*, Cambridge; 1–29.
- GOMME, A. W. (1925) "The Position of Women in Athens in the Fifth and Fourth Centuries", *CPh* 20, 1; 1–25.
- GOMME, A. W. (1938) "Aristophanes and Politics", *CR* 52; 97–119.
- GOMME, A. W. (1953) "The Interpretation of καλοὶ καγαθοὶ in Thucydides 4.40.2", *CQ* 3; 65–68.
- GOMME, A. W. (1957) "Agoranomoi", en CARY, M., J. D. DENNISTON, J. WIGHT DUFF & al. (eds.) *The Oxford Classical Dictionary*, Oxford.
- GOMME, A. W. (1962) *More Essays in Greek History and Literature*, Oxford.
- GOMME, A. W. (1969) *A Historical Commentary on Thucydides*, Vol II "The Ten Years War (Books II–III)", Oxford.
- GONZÁLEZ DE TOBIA, A. M. (1994) "Composición de espacios para una utopía en Aves de Aristófanes", *Synthesis* 1; 93–113.
- GOODRICH, P. (1987) *Legal Discourse: Studies in Linguistics, Rhetoric, and Legal Analysis*, New York.
- GOULD, J. P. A. (1980) "Law, Custom and Myth: Aspects of the Social Position of Women in Classical Athens", *JHS* 100; 38–59.
- GREEN, D. (1936) "The Comic Technique of Aristophanes", *Hermathena* 25; 87–103.
- GREEN, R. & E. HANDLEY (1995) *Images of the Greek Theatre*, London.
- GRIFFITH, J. G. (1974) "Amphitheos and Anthropos in Aristophanes", *Hermes* 102; 367–369.
- GRIFFITH, J. G. (1988) "The Witnesses at the Trial of the Dog Labes in Aristophanes' *Wasps*", en Griffith, J. G. (ed.) *Festinat senex, or an Old Man in a Hurry*, Oxford; 31–35.
- GRILLI, A. (1992) *Inganni d'autore. Due studi sulle funzioni del protagonista nel teatro di Aristofane*, Pisa.
- GUÉRIAUD, P. (2002) "Les vertus iréniques du ventre et du bas-ventre", en ROCHEFORT-GUILLOUET, S. (ed.) *Analyses et réflexions sur Aristophane. La Paix*, Paris; 86–96.

- GUILHAMET, L. (1985) "Socrates and Post-Socratic Satire", *Journal of the History of Ideas* 46 (1); 3–12.
- GULICK, C. B. (1899) "Two Notes on the 'Birds' of Aristophanes", *HSPH* 10; 115–120.
- HABIB, K. M. (2014) "The Meaning of Socrates' Ascetism in Aristophanes' *Clouds*", en MHIRE, J. J. & B.-P. FROST (eds.) *The Political Theory of Aristophanes. Explorations in Poetic Wisdom*, Albany; 29–45.
- HALEY, H. W. (1890) "The Social and Domestic Position of Women in Aristophanes", *HSPH* 1; 159–186.
- HALL, E. & A. WRIGLEY (2007) (eds.) *Aristophanes in Performance 421 BC–AD 2007: Peace, Birds, and Frogs*, London.
- HALL, E. (1995) "Lawcourt Dramas: the Power of Performance in Greek Forensic Oratory", *BICS* 40; 39–58.
- HALL, E. (2013) "The Aesopic in Aristophanes", en BAKOLA, E., L. PRAUSCELLO & M. TELÒ (eds.) *Greek Comedy and the Discourse of Genres*, Cambridge; 277–297.
- HALLIWELL, F. S. (1980) "Aristophanes' Apprenticeship", *CQ* n. s. 30; 33–45.
- HALLIWELL, F. S. (1984) "Ancient Interpretations of ὀνομαστὶ κωμῳδεῖν in Aristophanes", *CQ* n.s. 34 (i); 83–88.
- HALLIWELL, F. S. (1991a) "Comic Satire and Freedom of Speech in Classical Athens", *JHS* 111; 48–70.
- HALLIWELL, F. S. (1991b) "The Uses of Laughter in Greek Culture", *CQ* 41; 279–96.
- HALLIWELL, F. S. (1993) "Comedy and Publicity in the Society of the Polis", en SOMMERSTEIN, A.H., F. S. HALLIWELL, J. HENDERSON & B. ZIMMERMANN (eds.) *Tragedy, Comedy and the Polis*, Papers from the Greek Drama Conference, Nottingham, 18–20 July 1990, Bari; 321–340.
- HALLIWELL, F. S. (2002) *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton.
- HALLIWELL, F. S. (2004) "Aischrology, Shame, and Comedy", en SLUITER, I. & R. M. ROSEN (eds.) *Free Speech in Classical Antiquity* (Mnemosyne, Suppl. 254), Leiden; 115–144.
- HALLIWELL, F. S. (2008) *Greek Laughter: A Study of Cultural Psychology from Homer to Early Christianity*, Cambridge.
- HAMMOU, M. (1999) "Politique et domestique dans les *Guêpes* d'Aristophane", en CUSSET, Ch. & M. HAMMOU (coord.) *Aristophane. Les Guêpes. Politique, société et comédie*, Actes de la Journée d'étude sur le programme d'agrégation de lettres classiques, Toulouse 18 octobre 1999, Toulouse; 19–34.
- HAMMOU, M. (2000) "Y a-t-il une réflexion sur la mise en scène dans les comédies d'Aristophane?", *Pallas* 54; 291–301.
- HANDLEY, E. W. (1953) "–sis Nouns in Aristophanes", *Eranos* 21; 129–142.
- HANDLEY, E. W. (1993) "Aristophanes and the Generation Gap", en SOMMERSTEIN, A.H., F. S. HALLIWELL, J. HENDERSON & B. ZIMMERMANN (eds.) *Tragedy, Comedy and the Polis*. Papers from the Greek Drama Conference, Nottingham, 18–20 July 1990, Bari; 417–430.

- HANSEN, M. H. (1975) *Eisangelia. The Sovereignty of the People's Court in Athens in the Fourth-Century B.C. and the Impeachment of Generals and Politicians*, Odense.
- HANSEN, M. H. (1976) *Apagoge, Endeixis and Epegesis Against Kakourgoi, Atimoi, and Pheugontes. A Study in the Athenian Administration of Justice in the Fourth Century BC*, Copenhagen.
- HANSEN, M. H. (1977) "How Often Did the *Ecclesia* Meet?", *GRBS* 18; 43–70.
- HANSEN, M. H. (1978) "Nomos and Psephisma in Fourth-Century Athens", *GRBS* 19; 315–330.
- HANSEN, M. H. (1980) "Eisangelia in Athens: A Reply", *JHS* 100; 83–95.
- HANSEN, M. H. (1991) "Response to Douglas MacDowell", en GAGARIN, M. (ed.) *Symposium 1990. Vorträge zur griechischen und hellenistischen Rechtsgeschichte* (Pacific Grove, 24.–26. September 1990) (Akten der Gesellschaft für griechische und hellenistische Rechtsgeschichte, 8), Wien–Köln; 199–201.
- HARDING, (1994) "Comedy and Rhetoric", en WORTHINGTON, I. (ed.) *Persuasion: Greek Rhetoric in Action*, London; 196–221.
- HARMON, R. (2005) "Plato, Aristotle, and Women Musicians", *Music and Letters* 86 (3); 351–357.
- HARRIOTT, R. M. (1962) "Aristophanes' Audience and the Plays of Euripides", *BICS* 9; 1–8.
- HARRIOTT, R. M. (1986) *Aristophanes. Poet and Dramatist*, Baltimore.
- HARRIS, E. M. & L. RUBINSTEIN (2004) (eds.) *Law and the Courts in Ancient Greece*, Cambridge.
- HARRIS, E. M. (1986) "How Often Did the Athenian Assembly Meet?", *CQ N.S.* 36 (2); 363–377.
- HARRIS, E. M. (1990) "Did Athenians Regard Seduction as a Worse Crime than Rape?", *CQ* 40; 370–377.
- HARRIS, E. M. (1994) "Law and Rhetoric", en WORTHINGTON, I. (ed.) *Persuasion: Greek Rhetoric in Action*, London; 130–150.
- HARRIS, E. M. (1999) "The Penalties for Frivolous Prosecution in Athenian Law", *Dike* 2; 123–42.
- HARRIS, E. M. (2000) "«Open Texture» in Athenian Law", *Dike* 3; 27–79.
- HARRIS, E. M. (2002) "Pheidippides the Legislator: A Note on Aristophanes' *Clouds*", *ZPE* 140; 3–5.
- HARRIS, E. M. (2004a) "Antigone the Lawyer, or the Ambiguities of Nomos", en HARRIS, E. & L. RUBINSTEIN (eds.) *The Law and the Courts in Ancient Greece*, London; 19–56.
- HARRIS, E. M. (2004b) "Le rôle de l'*epieikeia* dans les tribunaux athéniens", *Rev. hist. droit* 82 (1); 1–13.
- HARRIS, E. M. (2004c) "Did Rape Exist in Classical Athens? Further Reflections on the Laws about Sexual Violence", *Dike* 7; 41–83.
- HARRIS, E. M. (2005) "Was all Criticism of Athenian Democracy Necessarily Anti-Democratic?", en BULTRIGHINI, U. (ed.), *Democrazia e antidemocrazia nel mondo greco. Atti del convegno internazionale di studi, Chieti 9–11 aprile 2003*, Alessandria; 11–23.

- HARRIS, E. M. (2007) "Did the Athenian courts attempt to achieve consistency? Oral tradition and written records in the Athenian administration of justice" en COOPER, C. (ed.), *Politics of orality*, Leiden; 343–370.
- HARRIS, E. M., D. F. LEÃO & P. J. RHODES (2010) (eds.) *Law and Drama in Ancient Greece*, London.
- HARRISON, A. R. W. (1968) *The Law of Athens*, Vol. I "The Family and Property", Oxford.
- HARRISON, A. R. W. (1971) *The Law of Athens*, Vol. II "Procedure", Oxford.
- HARRISON, E. L. (1964) "Was Gorgias a Sophist?", *Phoenix* 18; 183–192.
- HARRISON, J. E. (1927) *Themis. A Study of the social origins of Greek Religion*, Cambridge.
- HARRISON, S. (1992) "Ritual as Intellectual Property", *Man N. S.* 27 (2); 225–244.
- HARSH, P. W. (1934) "The Position of the Parabasis in the Plays of Aristophanes", *TAPhA* 65; 178–197.
- HART, H. L. A. (1961) *The Concept of Law*, Oxford.
- HARTOG, F. (1999) *Memoria de Ulises. Relatos sobre la frontera en la antigua Grecia*, Buenos Aires (Edición original: *Mémoire d'Ulysse. Récits sur la frontière en Grèce ancienne*, Paris, 1996).
- HARVEY, F. D. & J. WILKINS (2000) (eds.) *The Rivals of Aristophanes. Studies in Athenian Old Comedy*, London.
- HARVEY, F. D. (1971) "Sick Humour: Aristophanic Parody of a Euripidean Motif?", *Mnemosyne* 24; 362–365.
- HARVEY, F. D. (1981) "Nubes 1493 ff: Was Socrates Murdered?", *GRBS* 22 (4); 339–343.
- HARVEY, F. D. (1985) "Dona Ferentes: Some Aspects of Bribery in Greek Politics", en CARTLEDGE, P. A. & F. D. HARVEY (eds.) *Crux. Essays in Greek History Presented to G. E. M. de Ste. Croix on his 75th Birthday*, London.
- HARVEY, F. D. (1990) "The sykophant and sykophancy: vexatious redefinition?", en CARTLEDGE, P., P. MILLETT & S. C. TODD (eds.), *NOMOS. Essays in Athenian law, politics and society*, Cambridge; 103–121.
- HEADLAM, J. W. (1893) "On the *proklesis eis basanon* in Attic law", *CR* 7; 1–5.
- HEADLAM, J. W. (1894) "In answer to C. V. Thompson's article on Slave torture in Athens", *CR* 8; 136–137.
- HEATH, M. (1987) *Political Comedy in Aristophanes*, Göttingen.
- HEATH, M. (1990) "Aristophanes and Some of His Rivals", *G&R* 37; 143–158.
- HEATH, M. (1997) "Aristophanes and the Discourse of Politics", en DOBROV, G. W. (ed.) *The City as Comedy. Society and Representation in Athenian Drama*, Chapel Hill–London; 230–249.
- HEINIMANN, F. (1972) *Nomos und Physis. Herkunft und Bedeutung einer Antithese im griechischen Denken des 5. Jahrhunderts*, Darmstadt.
- HENDERSON, J. J. (1975) *The Maculate Muse. Obscene Language in Attic Comedy*, Oxford.
- HENDERSON, J. J. (1987) "Older Women in Attic Old Comedy", *TAPhA* 117; 105–129.
- HENDERSON, J. J. (1990) "The Demos and the Comic Competition", en WINKLER, J. J. & F.

- I. ZEITLIN (eds.) *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*, Princeton; 271–313.
- HENDERSON, J. J. (1993) “Problems in Greek Literary History: The Case of Aristophanes’ *Clouds*”, en ROSEN, R. M. & J. FARRELL (eds.) *Nomodeiktes. Greek Studies in Honor of Martin Ostwald*, Ann Arbor; 591–601.
- HENDERSON, J. J. (1998b) “Attic Old Comedy, Frank Speech, and Democracy”, en BOEDEKER, D. & K. A. RAAFLAUB (eds.) *Democracy, Empire, and the Arts in Fifth-Century Athens*, Cambridge (MA)–London; 255–273.
- HENDERSON, J. J. (2003) “When an identity was expected: the slaves in Aristophanes’ *Knights*”, en BAKEWELL, G. W. & J. P. SICKINGER (eds.) *Gestures: Essays in Ancient History, Literature and Philosophy presented to Alan L. Boegehold*, Oxford; 63–73.
- HERMAN, G. (1994) “How Violent was Athenian Society?”, en OSBORNE, R. & S. HORNBLLOWER (eds.) *Ritual, Finance, Politics: Athenian Democratic Accounts Presented to David Lewis*, Oxford; 99–118.
- HERMAN, G. (2006) *Morality and Behaviour in Democratic Athens: A Social History*, Cambridge.
- HEWITT, J. W. (1931) “Gratitude to Parents in Greek and Roman Literature”, *AJPh* 52 (1); 30–48.
- HOFMANN, H. (1976) *Mythos und Komödie. Untersuchungen zu des Vögeln des Aristophanes*, Hildesheim–New York.
- HÖLKESKAMP, K.-J. (1999) *Schiedsrichter, Gesetzgeber und Gesetzgebung im archaischen Griechenland*, Historia Einzelschrift 131, Stuttgart.
- HOLTERMANN, M. (2004) *Der deutsche Aristophanes. Die Rezeption eines politischen Dichters im 19. Jahrhundert*, Göttingen.
- HOLZBERG, N. (2010) *Aristophanes. Sex und Spott und Politik*, München.
- HOLZHAUSEN, J. (2002) “Pandora und Basileia. Hesiod–Rezeption in Aristophanes. ‘Vögel’n”“, *Philologus* 146; 34–45.
- HOOKE, J. T. (1975) “The Original Meaning of ὕβρις”, *Archiv für Begriffsgeschichte* 19; 125–137.
- HOPE, E. (1906) *The Language of Parody. A Study in the Diction of Aristophanes*, Baltimore.
- HORN, W. (1970) *Gebet und Gebetsparodie in den Komödien des Aristophanes*, Nürnberg.
- HORNBLLOWER, S. (1997) *A Commentary on Thucydides: Volume I: Books I – III*, Oxford.
- HUBBARD, T. K. (1991) *The Mask of Comedy. Aristophanes and the Intertextual Parabasis*, Ithaca–London.
- HUBBARD, T. K. (1997) “Utopianism and the Sophistic City in Aristophanes”, en DOBROV, G. W. (ed.) *The City as Comedy. Society and Representation in Athenian Drama*, Chapel Hill–London; 23–50.
- HUBBARD, T. K. (2003) *Homosexuality in Greece and Rome. A Sourcebook of Basic Documents*, Berkeley–Los Angeles–London.
- HUBBARD, T. K. (2007) “Attic Comedy Development of Theoretical Rhetoric”, en WORTHINGTON, I. (ed.) *A Companion to Greek Rhetoric*, Oxford; 490–508.

- HUGHES, A. (2012) *Performing Greek Comedy*, Cambridge.
- HUGILL, W. (1936) *Panhellenism in Aristophanes*, Chicago.
- HUGONOT, C., F. HURLET & S. MILANEZI (2004) (eds.) *Le statut de l'acteur dans l'antiquité grecque et romaine*, Tours.
- HUMMEL, P. (2003) "Aristophane et le lexique du combat", *QUCC* 73 (1); 119–120.
- HUMPHREYS, S. C. (1983) "The evolution of legal process in ancient Attica", en GABBA, E. (ed.) *Tria Corda. Studi in onore di Arnaldo Momigliano*, Como; 229–256.
- HUMPHREYS, S. C. (1985) "Social relations on stage: witnesses in classical Athens", *History and Anthropology* 1 (2); 313–369.
- IMPERIO, O. (2004) *Parabasi di Aristofane. Acarnesi, Cavalieri, Vespe, Uccelli*, Bari.
- IMPERIO, O. (2012) "Personificazioni dell'arte poetica e metafore parentali: la maternità letteraria tra commedia e filosofia", en MORETTI, G. & A. BONANDINI (eds.) *Persona Ficta. La personificazione allegorica nella cultura antica fra letteratura, retorica e iconografia*, Trento; 29–51.
- IMPERIO, O. (2013) "Il conflitto generazionale nei *Banchettanti* di Aristofane", en SUSANETTI, D. & N. DISTILO (eds.) *Letteratura e conflitti generazionali*, Roma; 75–95.
- IMPERIO, O. (2017) "Parole di Guerra nella Pace di Aristofane", en BONANDINI, A., E. FABRO & F. PONTANI (eds.) *Teatri di guerra. Da Omero agli ultimi giorni dell'umanità*, Milano–Udine; 87–103.
- JACKSON, C. N. (1919) "The Decree–Seller in the *Birds*, and the Professional Politicians at Athens", *HSPH* 30; 89–102.
- JAMESON, M. H. (1999) "The spectacular and the obscure in Athenian religion", en GOLDHILL, S. & R. OSBORNE (eds.) *Performance culture and Athenian democracy*, Cambridge; 321–340.
- JAY–ROBERT, G. (2003) "L'espace chez Aristophane. Exemple des *Acharniens*, de la *Paix*, de *Lysistrata* et des *Guêpes*", *REG* 116; 418–444.
- JAY–ROBERT, G. (2009) *L'invention comique. Enquête sur la poétique d'Aristophane*, Besançon.
- JEDRKIEWICZ, S. (2006) "Bestie, gesti e logos: una lettura delle *Vespe* di Aristofane", *QUCC* 82; 61–91.
- JELLAMO, A. (2005) *Il cammino di Dike. L'idea di giustizia da Omero e Eschilo*, Roma.
- JOHNSTONE, S. (1999) *Disputes and Democracy. The Consequences of Litigation in Ancient Athens*, Austin.
- JONES, J. W. (1956) *The Law and Legal Theory of the Greeks*, Oxford.
- JORDAN, B. (1975) *The Athenian Navy in the Classical Period*, Berkeley.
- JOUAN, F. (2000) "Les tribunaux comiques d'Athènes", en JOUANNA, J. (ed.) *Le théâtre grec antique : la comédie*, Actes du X Colloque de la Villa Kérylos à Beaulieu–sur–Mer, 1–2 octobre 1999 (Cahiers n° 10), Paris; 83–98.
- JOUANNA, J. (2000) "Maladies et médecine chez Aristophane", en JOUANNA, J. (ed.) *Le théâtre grec antique : la comédie*, Actes du X Colloque de la Villa Kérylos à Beaulieu–sur–Mer, 1–2 octobre 1999 (Cahiers n° 10), Paris; 171–195.

- JUDET DE LA COMBE, P. (2015) "La référentialité comique. Métaphore et métamorphose dans *Les Nuées*", en BASTIN-HAMMOU, M. & Ch. ORFANOS (eds.) *Carnaval et comédie*. Actes du colloque international organisé par l'équipe PLH-CRATA (Toulouse, 9-10 décembre 2009), Besançon; 75-98.
- JUST, M. (1965) *Die Ephesis in der Geschichte des attischen Prozes. Ein Versuch zur Deutung der Rechtsnatur der Ephesis*, Würzburg.
- JUST, R. (1989) *Women in Athenian Law and Life*, London-New York.
- KAHRSTEDT, U. (1922) *Griechisches Staatsrecht. I. Sparta und seine symmachie*, Göttingen.
- KAHRSTEDT, U. (1934) *Studien zum öffentlichen Recht Athens Tl.1: Staatsgebiet und Staatangehörige in Athen*, Stuttgart.
- KAIMIO, M. (1990) "Comic Violence in Aristophanes", *Arctos* 24; 47-72.
- KALINOWSKI, G. (1959) "Interprétation juridique et logique des propositions normatives", *Logique et analyse* 6/7 (N.S.); 128-143.
- KANAVOU, N. (2011) *Aristophanes' Comedy of Names: a Study of Speaking Names in Aristophanes* (Sozomena: Studies in the Recovery of Ancient Texts 8), Berlin-New York.
- KANAVOU, N. (2016) "Sophrosyne and Justice in Aristophanes' *Wasps*", *G&R* 63 (2); 175-191.
- KAPPARIS, K. (1996) "Humiliating the adulterer: the law and the practice in classical Athens", *RIDA* 43: 63-77.
- KARABÉLIAS, E. (2002) *L'épiclérat attique*, Athènes.
- KARNEZIS, J.E. (1977) "Misrepresentation of Attic Laws in Menander's *Aspis*", *Platon* 29; 152-155.
- KATZ, B. (1976) "The Birds of Aristophanes and Politics", *Athenaeum* 54; 353-381.
- KAVOULAKI, A. (1999) "Processional performance and the democratic polis", en GOLDHILL, S. & R. OSBORNE (eds.) *Performance culture and Athenian democracy*, Cambridge; 292-320.
- KELLS, J. H. (1967) "Euripides, *Hippolytus* 1009-16, and Greek Women's Property", *CQ*, n.s. 17, 2; 181-183.
- KENNEDY, G. A. (1958) "The oratory of Andocides", *AJPh* 89: 37-43.
- KENNEDY, G. A. (1980) *Classical Rhetoric and Its Christian and Secular Tradition from Ancient to Modern Times*, Chapel Hill.
- KERFERD, G. B. (1981) *The Sophistic Movement*, Cambridge.
- KERTZER, D. I. (1988) *Ritual, Politics and Power*, London-New Haven.
- KERTZER, J. (2010) *Poetic Justice and Legal Fictions*, Cambridge.
- KIDD, S. E. (2014) *Nonsense and Meaning in Ancient Greek Comedy*, Cambridge.
- KINDSTRAND, J. F. (1985) "The length of the speeches on the assessment of the penalty in Athenian courts", *CQ* 35: 525-529.
- KING, H. (1993) "Bound to Bleed: Artemis and Greek Women", en CAMERON, A. & A. KUHR (eds.) *Images of Women in Antiquity*, London; 109-127.
- KITTO, H. D. F. (1962) *Los Griegos*, Buenos Aires (Título original: *The Greeks*, Middlesex, 1951).

- KLIACHKO, N. V. (1956) *Aristofan. Sbornik statei*, Moskva (en ruso).
- KLINGENBERG, E. (1984) "Zum attischen Fundrecht in Menanders *Epitrepontes*", en NÖRR, D. & D. SIMON (eds.) *Gedächtnisschrift für Wolfgang Kunkel*, Frankfurt-am-Main; 179–184.
- KLOSS, G. (2001) *Erscheinungsformen komischen Sprechens bei Aristophanes* (Untersuchungen zur antiken Literatur und Geschichte, 59), Berlin–New York.
- KOCH, Ch. (1999) "The Athenian Syngrapheis in the Fifth Century B.C.: ad hoc Drafting Committees or Elements of an Integrative Approach?", *RIDA* 3^e série, 46; 13–41.
- KÖHNKEN, A. (1980) "Der Wolken–Chor des Aristophanes", *Hermes* 108; 154–169.
- KOMORNICKA, A. M. (1964) *Métaphores, personnifications et comparaisons dans l'oeuvre d'Aristophane*, Varsovie.
- KOMORNICKA, A. M. (1967) "Quelques remarques sur la parodie dans les comédies d'Aristophane", *QUCC* 3; 51–74.
- KOMORNICKA, A. M. (1981) "Sur le langage érotique de l'ancienne comédie attique", *QUCC*, N.S. 9; 55–83.
- KONSTAN, D. (1985) "The Politics of Aristophanes' *Wasps*", *TAPhA* 115; 27–46.
- KONSTAN, D. (1990) "A City in the Air: Aristophanes' *Birds*", *Arethusa* 23; 183–207.
- KONSTAN, D. (1995) *Greek Comedy and Ideology*, Oxford.
- KONSTAN, D. (1997) "The Greek Polis and Its Negations: Versions of Utopia in Aristophanes' *Birds*", en DOBROV, G. W. (ed.) *The City as Comedy. Society and Representation in Athenian Drama*, Chapel Hill–London; 3–22.
- KONSTAN, D. (2000) "Pity and the Law in Greek Theory and Practice", *Dike* 3; 125–145.
- KONSTAN, D. (2006) " 'This is that Man': Staging Clouds 1142–1177", *CQ* 56 (2); 595–598.
- KOPFF, E. C. (1977) "Nubes 1493 ff: Was Socrates Murdered?", *GRBS* 18; 113–122.
- KOPFF, E. C. (1990) "The Date of Aristophanes' *Nubes* II" *AJPh* 111 (3); 318–29.
- KOURONIOTES, K. & H. A. THOMPSON (1932) "The Pnyx in Athens", *Hesperia* 1; 90–138.
- KOWZAN, T. (1983) "Les comédies d'Aristophane, véhicule de la critique dramatique", *Dioniso* 54; 83–100.
- KRENTZ, P. (1984) "The Ostracism of Thucydides, son of Melesias", *Historia* 33; 499–504.
- KUGELMEIER, Ch. (1996) *Reflexe früher und zeitgenössischer Lyrik in der alten attischen Komödie*, Stuttgart–Leipzig.
- KYRIAKOPOULOS, P. (2003) *Arkhaio helleniko dikaio*, Athinai.
- LABIANO ILUNDAIN, J. (1997) "Interjecciones y lengua conversacional en las comedias de Aristófanes", en LÓPEZ EIRE, A. (1997) (ed.) *Sociedad, política y literatura: comedia griega antigua* [Actas del I Congreso Internacional, noviembre de 1996], Salamanca; 31–44.
- LACEY, W. K. (1968) *The Family in Classical Greece*, London.
- LAMBERT, S. D. (1993) *The Phratries of Attica*, Ann Arbor.
- LAMBERT, S. D. (1999) "The Attic *Genos*", *CQ* 49 (2); 484–489.
- LANDFESTER, M. (1977) *Handlungsverlauf und Komik in den frühen Komödien des Aristophanes*, Berlin.

- LANNI, A. (1997) "Spectator Sport or Serious Politics? Οἱ περιεστηκότες and the Athenian Lawcourts", *JHS* 117; 183–189.
- LANNI, A. (2005) "Relevance in Athenian Courts", en GAGARIN, M. & D. J. COHEN (eds.) *The Cambridge Companion to Ancient Greek Law*, Cambridge; 112–128.
- LANNI, A. (2006) *Law and Justice in the Courts of Classical Athens*, Cambridge.
- LANNI, A. (2010) "Social Norms in the Courts of Ancient Athens", *The Journal of Legal Analysis* 1 (2); 691–736.
- LANNI, A. (2013) "Phasis", en BAGNALL, R. S., K. BRODERSEN, C. B. CHAMPION, A. ERSKINE & S. R. HUEBNER (eds.) *The Encyclopedia of Ancient History*, Oxford; 5241–5242.
- LANNI, A. (2015) "Public and Private in Classical Legal Enforcement", en ANDO, C. & J. RÜPKE (eds.) *Public and Private in Ancient Mediterranean Law and Religion*, Berlin; 37–52.
- LANNI, A. (2018) "From Anthropology to Sociology: New Directions in Ancient Greek Law Research", en PERLMAN, P. (ed.) *Ancient Greek Law in the 21st Century*, Austin; 157–171.
- LANZA, D. (1989) "L'attore comico sulla scena", *Dioniso* 59; 297–312.
- LANZA, D. (2000) "Entrelacement des espaces chez Aristophane (l'exemple des *Acharniens*)", *Pallas* 54; 133–9.
- LAPE, S. (2010) *Race and Citizen Identity in the Classical Athenian Democracy*, Cambridge.
- LARNER, D. (1998) "Justice and Drama: Historical Ties and 'Thick' Relationships", *Legal Studies Forum* 22 (1, 2 & 3); 2–17.
- LARNER, D. (1999a) "Teaching Justice: The Idea of Justice in the Structure of Drama", *Legal Studies Forum* 23 (1 & 2); 201–210.
- LARNER, D. (1999b) "Justice and Drama: Conflict and Advocacy", *Legal Studies Forum* 23 (4); 417–429.
- LASSO DE LA VEGA, J. (1972) "Realidad, idealidad y política en la comedia de Aristófanes", *CFC* 4; 9–89.
- LASTER, K. (2000) *The Drama of the Courtroom*, Annandale.
- LATTE, K. (1920) *Heiliges Recht. Untersuchungen zur Geschichte der sakralen Rechtsformen in Griechenland*, Tübingen.
- LAURIOLA, R. (2010) *Aristofane serio-comico. Paideia e geloion*, Pisa.
- LAURIOLA, R. (2017) "'Democracy' and Aristophanes: A Terminological Approach", *Polis: The Journal for Ancient Greek Political Thought* 34 (2); 336–365.
- LAVENCY, M. (2007) "The Written Plea of the Logographer", en CARAWAN, E. (ed.), *The Attic Orators*, Oxford, 3–26.
- LEÃO, D. F. (2001) *Sólon. Ética e Política*, Lisboa.
- LEÃO, D. F. (2005) "O horizonte legal de Oresteia: o crime de homicídio e a fundação do tribunal do Areópago", *Humanitas* 57; 3–38.
- LEÃO, D. F. (2011) "*Paidotrophia* et *gerotrophia* dans les lois de Solon", *RHD* 89 (4); 457–472.

- LEÃO, D. F., L. ROSSETTI & M. D. C. G. Z. FIALHO (2004) (eds.) *Nomos. Direito e sociedade na antiguidade Clássica / Derecho y sociedad en la Antigüedad Clásica*, Coimbra-Madrid.
- LEFKOWITZ, M. R. (1983) "Wives and Husbands", *GR* 30 (1); 31-47.
- LENFANT, D. (2003) "Des décrets contre la satire: une invention du scholiaste? (Pseudo-Xén. II, 18, *schol. Ach.* 67, *schol. Av.* 1297)", *Ktéma* 28; 5-31.
- LESKY, A. (1976) *Historia de la literatura griega*, Madrid (Edición original: *Geschichte der griechischen Literatur*, München, 1963).
- LEVER, K. (1953) "Poetic Metaphor and Dramatic Allegory in Aristophanes", *CW* 46; 220-223.
- LÉVY, E. (1976) "Les femmes chez Aristophane", *Ktéma* 1; 99-112.
- LIND, H. (1985) "Neues aus Kydathen. Beobachtungen zum Hintergrund der *Daitales* und der *Ritter* des Aristophanes", *MH* 17; 249-261.
- LIND, H. (1990) *Der Gerber Kleon und den "Rittern" des Aristophanes: Studien zur Demagogenkomödie*, Frankfurt.
- LIPSIUS, J. H. (1905-1915) *Das attische Recht und Rechtsverfahren*, Leipzig.
- LIPSIUS, J. H. (1909) "Zum recht von Gortyns", *ASGW* 27; 391-410.
- LLERA FUEYO, L. A. (1993) "Atenea, hija de Zeus (Herodas, 7.25)", *Habis* 24; 39-46.
- LLOYD, D. (1959) *Introduction to Jurisprudence*, London.
- LLOYD, M. (1992) *The Agon in Euripides*, Oxford.
- LLOYD-JONES, H. (1971) *The Justice of Zeus*. Berkeley.
- LOFBERG, J. O. (1917) *Sycophancy in Athens*, Chicago.
- LOFBERG, J. O. (1920) "The Sycophant-Parasite", *CPh* 15; 61-72.
- LOMBARDINI, J. (2014) "Seeing Democracy in the *Clouds*", en MHIRE, J. J. & B.-P. FROST (eds.) *The Political Theory of Aristophanes. Explorations in Poetic Wisdom*, Albany; 13-27.
- LONG, T. (1972) "Persuasion and the Aristophanic Agon", *TAPhA* 103; 285-299.
- LONG, T. (1986) *Barbarians in Greek Comedy*, Carbondale.
- LONGO, O. (1987) "Società, economia e politica in Aristofane", *Dioniso* 57; 111-133.
- LONGO, O. (1989) "La scena della città. Strutture architettoniche e spazi politici nel teatro greco", en DE FINIS, L. (ed.) *Scena e spettacolo nell'antichità. Atti del Convegno Internazionale di Studio*, Trento, 28-30 marzo 1988, Castello; 23-41.
- LONIS, R. (2002) "Aristophane et les étrangers", *Ktéma* 27; 183-194.
- LÓPEZ EIRE, A. (1986) "La lengua de la comedia aristofánica", *Emerita* 54; 237-274.
- LÓPEZ EIRE, A. (1996) *La lengua coloquial de la comedia aristofánica*, Murcia.
- LÓPEZ EIRE, A. (1999) "La retoricidad del lenguaje y el contraste cómico", en GARCÍA SOLER, M. J. (ed.) *El humor (y los humores) en el mundo antiguo*, Amsterdam; 7-41.
- LÓPEZ EIRE, A. (2000) "Sobre los 'espacios públicos' o 'espacios de comunicación' en la comedia aristofánica", *Pallas* 54; 141-189.
- LÓPEZ EIRE, A. (2003) "Lengua coloquial y 'lenguas especiales' en la comedia aristofá-

- nica”, en *Il teatro e la città. Poetica e politica nel dramma attico del quinto secolo*. Atti del Convegno Internazionale: Siracusa, 19–22 settembre 2001, Palermo (Quaderni di Dioniso, 1); 116–143.
- LÓPEZ EIRE, A. (2014) “La comedia aristofánica a la luz de la pragmática”, en LÓPEZ FÉREZ, J. A. (ed.) *La comedia griega en sus textos*, Madrid; 79–90.
- LÓPEZ FÉREZ, J. A. (1997) “La educación en Aristófanes”, en LÓPEZ EIRE, A. (ed.) *Sociedad, política y literatura. Comedia griega antigua* [Actas del I Congreso Internacional, noviembre de 1996], Salamanca; 81–101.
- LÓPEZ FÉREZ, J. A. (2014) “*Sophía* en las obras conservadas de Aristófanes”, en LÓPEZ FÉREZ, J. A. (ed.) *La comedia griega en sus textos*, Madrid; 105–160.
- LÓPEZ RODRÍGUEZ, C. (1997) “El valor de la palabra en Atenas”, *Flor. Il.* 8; 243–258.
- LORAUX, N. (1993) “Aristophane, les femmes d’Athènes et le théâtre”, en BREMER, J.M. & E. W. HANDLEY (eds.) *Aristophane, Entretiens sur l’Antiquité Classique*, vol. XXVIII, Vandoeuvres–Genève; 203–244.
- LORAUX, N. (1995) “Le procès athenien et la justice comme division”, *APhD* 39; 25–39.
- LOSCALZO, D. (2010) *Aristofane e la coscienza felice*, Alessandria.
- LOWE, J. C. B. (1962) “Manuscript Evidence for Changes of Speaker in Aristophanes”, *BICS* 9; 27–42.
- LOWE, N. J. (2006) “Aristophanic Spacecraft”, en KOZAK, L. & J. RICH (eds.) *Playing around Aristophanes. Essays in celebration of the completion of the edition of the Comedies of Aristophanes by Alan Sommerstein*, Cambridge; 48–64.
- LUDWIG, P. W. (1996) “Politics and Eros in Aristophanes’ Speech: *Symposion* 191e–192c and the Comedies”, *AJPh* 117 (4); 537–562.
- LUDWIG, P. W. (2002) *Eros and Polis. Desire and Community in Greek Political Theory*, Cambridge.
- LUDWIG, P. W. (2007) “A Portrait of the Artist in Politics: Justice and Self-Interest in Aristophanes’ *Akharnians*”, *The American Political Science Review* 101 (3); 479–492.
- MACALON, J. (1984) (ed.) *Rite, Drama, Festival, Spectacle: Rehearsals toward a Theory of Cultural Performance*, Philadelphia.
- MACBROWN, P. (1983) “Menander’s Dramatic Technique and the Law of Athens”, *CQ* 33; 412–420.
- MACCARY, W. T. (1979) “Philokleon *Ithyphallos*: Dance, Costume and Character in the *Wasps*”, *TAPhA* 109; 137–147.
- MACDONALD, B. R. (1983) “The Megarian Decree”, *Historia* 32; 385–410.
- MACDOWELL, D. M. (1963) *Athenian Homicide Law in the Age of the Orators*, Manchester.
- MACDOWELL, D. M. (1976) “*Hybris* in Athens”, *G&R* 23; 14–31.
- MACDOWELL, D. M. (1978) *The Law in Classical Athens*, Ithaca.
- MACDOWELL, D. M. (1982a) “Aristophanes and Kallistratus”, *CQ N.S.* 32; 21–26.
- MACDOWELL, D. M. (1982b) “Love Versus the Law. An Essay on Menander’s *Aspis*”, *G&R* 29; 42–52.

- MACDOWELL, D. M. (1983a) "The Nature of Aristophanes' *Akharnians*", *G&R* 30 (2); 143–162.
- MACDOWELL, D. M. (1983b) "Athenian Laws about Bribery", *RIDA* 3 série, 30; 57–78.
- MACDOWELL, D. M. (1986) *Spartan law*, Edinburgh.
- MACDOWELL, D. M. (1988) "Clowning and Slapstick in Aristophanes", en REDMOND, J. (ed.) *Farce* (Themes in Drama, 10), Cambridge; 1–13.
- MACDOWELL, D. M. (1989) "The *Oikos* in Athenian Law", *CQ* 39; 10–21.
- MACDOWELL, D. M. (1990b) "The Meaning of ἀλαζών", en CRAIK, E. M. (ed.), *Owls to Athens: Essays on Classical Subjects Presented to Sir Kenneth Dover*, Oxford; 287–92.
- MACDOWELL, D. M. (1991) "The Athenian Procedure of *Phasis*", en GAGARIN, M. (ed.) *Symposion 1990. Vorträge zur griechischen und hellenistischen Rechtsgeschichte* (Pacific Grove, 24.–26. September 1990) (Akten der Gesellschaft für griechische und hellenistische Rechtsgeschichte, 8); Köln; 187–198.
- MACDOWELL, D. M. (1993) "Foreign Birth and Athenian Citizenship in Aristophanes", en SOMMERSTEIN, A.H., S. HALLIWELL, J. HENDERSON and B. ZIMMERMANN (eds.) *Tragedy, Comedy and the Polis: Papers from the Greek Drama Conference, Nottingham, 18–20 July 1990*, Bari; 359–371.
- MACDOWELL, D. M. (1994) "The Number of Speaking Actors in Old Comedy", *CQ* 44; 325–335.
- MACDOWELL, D. M. (1995) *Aristophanes and Athens. An Introduction to the Plays*, Oxford.
- MACDOWELL, D. M. (2000) "The length of trials for public offences in Athens", en FLENTSTED-JENSEN, P., T. H. NIELSEN & L. RUBINSTEIN (eds.) *Polis and Politics. Studies in Ancient Greek History*, Copenhagen; 563–568.
- MACDOWELL, D. M. (2010) "Aristophanes and Athenian Law", en HARRIS, E. M., D. F. LEÃO & P. J. RHODES (2010) (eds.) *Law and Drama in Ancient Greece*, London; 147–157.
- MAFFI, A. (1997) *Il diritto di famiglia nel Codice di Gortina*, Milano.
- MAFFI, A. (2006) "Gli studi di diritto greco", *Dike* 9; 7–22.
- MAFFI, A. (2007) "Gli studi di diritto greco", *Ética & Política* 9, I; 11–24.
- MAGNANI, M. (1996) "Note al proagone degli *Uccelli* di Aristofane", *Eikasmos*, 7; 107–118.
- MAGNELLI, E. (2007) "Sovversioni aristofanee", en CAMEROTTO, A. (ed.) *Diafonie. Esercizi sul comico* (Atti del seminario di studi, Venezia 25 maggio 2006), Padova; 111–128.
- MAJOR, W. E. (2013) *The Court of Comedy. Aristophanes, Rhetoric, and Democracy in Fifth-Century Athens*, Columbus.
- MANSFELD, J. (1980) "The Chronology of Anaxagoras' Athenian Period and the Date of His Trial", *Mnemosyne* 33; 17–95.
- MARIANETTI, M. C. (1992) *Religion and Politics in Aristophanes' Clouds* (Alterumswissenschaftliche Texte und Studien, 24), Hildesheim–Zürich–New York.
- MARIANETTI, M. C. (1993) "Socratic Mystery–Parody and the Issue of ἀσέβεια in Aristophanes' *Clouds*", *SO* 68; 5–31.

- MARINO LÓPEZ, A. (1999) "Las Nubes como mimesis perfecta de la relación entre nomos y physis", *Nova Tellus* 17 (1); 45-96.
- MARKLE, M. M. (1990) "Participation of Farmers in the Athenian Juries and Assemblies", *AncSoc* 21; 153-159.
- MARSHALL, C. W. (1997) "Comique Technique and the Fourth Actor", *CQ N.S.* 47 (1); 77-84.
- MARSHALL, H. R. (2013) "Clouds, Eupolis and Reperformance", en MARSHALL, C. W. & G. KOVACS (eds.) *No Laughing Matter. Studies in Ancient Comedy*, Bristol; 55-68.
- MARTÍN DE LUCAS, I. (1996) "Los demostrativos con -í epidíctica en Aristófanes", *Emerita* 64 (1); 157-171.
- MARTINI, R. (2001) *Diritti greci*, Siena.
- MARZULLO, B. (1953) "Strepsiade", *Maia* 6; 99-124.
- MARZULLO, B. (1970) "L'interlocuzione negli 'Uccelli' di Aristofane", *Philologus* 114; 181-194.
- MARZULLO, B. (1989) "Lo 'spazio scenico' in Aristofane", *Dioniso* 59; 187-200.
- MASTROMARCO, G. (1974) *Storia di una commedia di Atene*, Firenze.
- MASTROMARCO, G. (1979) "L'esordio 'segreto' di Aristofane", *Quaderni di Storia* 19; 153-196.
- MASTROMARCO, G. (1987) "La parabasi aristofanea tra realtà e poesia", *Dioniso* 57; 75-93.
- MASTROMARCO, G. (1989) "L'eroe e il mostro (Aristofane, *Vespe* 1029-1044)", *RFIC* 117; 410-23.
- MASTROMARCO, G. (1994) *Introduzione a Aristofane*, Bari.
- MASTROMARCO, G. (2002) "Onomastî komodeîn e spoudaiogeloion", en ERCOLANI, A. (ed.) *Spoudaiogeloion. Form und Funktion der Verspottung in der aristophanischen Komödie* (Drama. Beiträge zum antiken Drama und seiner Rezeption, Band 11), Stuttgart-Weimar; 205-223.
- MASTROMARCO, G. (2012) "Dal Bellerofonte di Euripide alla Pace di Aristofane", en MELEIRO BELLIDO, A., M. LABIANO & M. PELLEGRINO (eds.) *Textos fragmentarios del teatro griego antiguo : problemas, estudios y nuevas perspectivas*, Lecce; 93-118.
- MAUDUIT, Ch. (2015) "La « trygédie » des Nuées", en CUSSET, Ch. & M.-P. NOËL (eds.) *Meteôrosphistai. Contribution à l'étude des Nuées d'Aristophane* (Cahiers du GITA n° 19), Besançon; 57-75.
- MAZON, P. (1904b) *Essai sur la composition des comédies d'Aristophane*, Paris.
- MCCLURE, L. (1999) *Spoken Like a Woman. Speech and Gender in Athenian Drama*, Princeton.
- MCEVILLEY, Th. (1970) "Development in the Lyrics of Aristophanes", *AJPh* 91 (3); 257-76.
- MCGLEW, J. F. (2001) "Identity and Ideology: the Farmer Chorus of Aristophanes' *Peace*", *SyllClass* 12; 74-97.
- MCGLEW, J. F. (2002) *Citizens on Stage. Comedy and Political Culture in the Athenian Democracy*, Ann Arbor.

- McGLEW, J. F. (2004) "Speak on my Behalf": Persuasion and Purification in Aristophanes' *Wasps*", *Arethusa* 37; 11–36.
- McLEISH, K. (1980) *The Theatre of Aristophanes*, Bath.
- MEIER, M. H. E. & G. F. SCHÖMANN (1824) *Der attische Process*, Halle.
- MEIGGS, R. (1949) "A note on Athenian imperialism", *CR* 63; 9–12.
- MENU, M. (1997) "Le motif de l'âge dans le tours proverbiaux de la Comédie Grecque", en LÓPEZ EIRE, A. (ed.) *Sociedad, política y literatura. Comedia griega antigua. Actas del I Congreso Internacional, Salamanca, noviembre 1996*, Salamanca; 133–150.
- MEYER, M. (2014) "Peisetairos of Aristophanes' Birds and the Erotic Tyrant of Republic IX", en MHIRE, J. J. & B.-P. FROST (eds.) *The Political Theory of Aristophanes. Explorations in Poetic Wisdom*, Albany; 275–302.
- MICUNCO, G. (2014) *Aristofane. La commedia della democrazia*, Bari.
- MIKALSON, J. D. (1986) "Zeus the Father and Heracles the Son in Tragedy", *TAPhA* 116; 89–98.
- MILANEZI, S. (2000) "Le suffrage du rire, ou le spectacle politique en Grèce", en DESCLOS, M.-L. (ed.) *Le rire des Grecs. Anthropologie du rire en Grèce ancienne*, Paris; 369–396.
- MILANEZI, S. (2007) "Échos tragiques dans la comédie", en LE GUEN, B. (ed.) *À chacun sa tragédie? Retour sur la tragédie grecque. Actes de la journée d'étude, Saint-Denis, avril 2006*, Rennes; 43–83.
- MILES, J. C. (1950) "The Attic Law of Intestate Succession", *Hermathena* 75; 69–77.
- MILLER, H. (1945) "Aristophanes and the Medical Language", *TAPhA* 76; 74–84.
- MILLET, P. C. (1990) "Sale, Credit and Exchange in Athenian Law and Society", en CARTLEDGE, P., P. MILLET & S. C. TODD (eds.), *NOMOS. Essays in Athenian law, politics and society*, Cambridge; 167–194.
- MILLET, P. C. (1991) *Lending and Borrowing in Ancient Athens*, Cambridge.
- MILLET, P. C. (1998) "Encounters in the Agora", en CARTLEDGE, P., P. MILLET & S. VON REDEN (eds.) *Kosmos. Essays in Order, Conflict and Community in Classical Athens*, Cambridge; 203–228.
- MIRHADY, D. C. (1991a) "Non-Technical *Pisteis* in Aristotle and Anaximenes", *AJPh* 112; 5–28.
- MIRHADY, D. C. (1991b) "The Oath-Challenge in Athens", *CQ* 41; 78–83.
- MIRHADY, D. C. (1996) "Torture and Rhetoric in Athens", *JHS* 116; 119–131.
- MIRHADY, D. C. (2001) "The Athenian Rationale for Torture", en HUNTER, V. & J. EDMONSON (ed.) *Law and Social Status in Classical Athens*, Oxford; 53–74.
- MIRHADY, D. C. (2002) "Athens' Democratic Witnesses", *Phoenix* 56; 255–74.
- MIRHADY, D. C. (2004) "Forensic Evidence in Euripides' *Hippolytus*", *Museion* 4; 17–34.
- MIRHADY, D. C. (2007) "The Dikast's Oath and the Question of Fact", en SOMMERSTEIN, A. H. & J. FLETCHER (eds.) *Horkos: The Oath in Greek Society*, Exeter; 48–59.
- MISSIOU-LADI, A. (1987) "Coercive Diplomacy in Greek Interstate Relations (With Special Reference to *Presbeis Autokratores*)", *CQ* 37 (2); 336–345.

- MITTEIS, L. (1891) *Reichsrecht und Volksrecht in den östlichen Provinzen des römischen Reichs*, Leipzig.
- MODRZEJEWSKI, J. M. (1998) “«Paroles néfastes» et «vers obscènes». À propos de l’injure verbale en droit grec et hellénistique”, *Dike* 1; 151–169.
- MOLITOR, M. V. (1969) *A Prosopographical Study of Aristophanes’ Comedies*, PhD Dissertation (Princeton University), Princeton.
- MOLITOR, M. V. (1973) “The Readings *Amynías* and *Ameinías* in Aristophanes, *Nubes* 31”, *Mnemosyne* 26 (1); 55–57.
- MOLITOR, M. V. (1984) “Phrynichus, a Note on Aristophanes, *Vespae* 1490–3”, *Hermes* 112; 252–4.
- MONETTI, I. (1991) “La *graphe kloses* nel diritto attico”, *CCC* 12; 7–10.
- MONETTI, I. (2001) “La *dike kloses* nel diritto attico del IV sec. a. C.”, en CRISCUOLO, L., G. GERACI & C. SALVATERRA (eds.) *Simblos. Scritti di storia antica*, Bologna; 99–109.
- MONOSON, S. S. (1994) “Citizen as *Erastes*: Erotic Imagery and the Idea of Reciprocity in the Periclean Funeral Oration”, *Political Theory* 22; 253–276.
- MONTANA, F. (1996) *L’Athenaion Politeia di Aristotele negli Scholia Vetera di Aristofane*, Pisa.
- MOORE, P. (2005) “Entre Antigone et Créon: la médiation juridique”, en GUILBERT, M. (ed.) *Antigone et le devoir de sépulture* (Actes du colloque internationale de l’Université de Lausanne, mai 2005), Genève, 99–118.
- MOSSÉ, C. (1990) *La mujer en la Grecia clásica*, Madrid (Título original: *La femme dans la Grèce antique*, Paris, 1983).
- MOSSÉ, C. (2007) “Justice et politique à Athènes”, en SCHMITT PANTEL, P. & F. DE POLIGNAC (eds.) *Athènes et le politique. Dans le sillage de Claude Mossé*, Paris; 133–45.
- MOULTON, C. (1981) *Aristophanic Poetry*, Göttingen.
- MOUTSOPOULOS, E. (2000) “La musique dans l’oeuvre d’Aristophane”, en *Le théâtre grec antique: la comédie*: Actes du 10ème colloque de la Villa Kérylos à Beaulieu-sur-Mer, 1–2 octobre 1999, Paris; 59–82.
- MUECKE, F. (1977) “Playing with the Play: Theatrical Self-Consciousness in Aristophanes”, *Antichthon* 11; 52–67.
- MUECKE, F. (1982) “‘I Know You – By your Rags’: Costume and Disguise in Fifth-century Drama”, *Antichthon* 16; 17–34.
- MURLEY, C. T. (1921) “Συκοφάντης and σύκινος”, *CPh* 16, 2; 199.
- MURPHY, C. T. (1938) “Aristophanes and the Art of Rhetoric”, *HSPH* 49; 69–113.
- MURRAY, A. T. (1891) *On parody and paratragedia in Aristophanes*, Berlin.
- MURRAY, A. T. (1903) “The Citizenship of Aristophanes”, *TAPhA* 34; 82–87.
- MURRAY, G. (1933) *Aristophanes: a Study*, Oxford.
- MURRAY, O. (1987) “La legge soloniana sulla *hybris*”, *AION (arch)* 9: 117–125.
- MURRAY, O. (1990) “The Solonian Law of *Hybris*”, en CARTLEDGE, P., P. MILLETT & S. C. TODD (eds.), *NOMOS. Essays in Athenian Law, Politics and Society*, Cambridge; 139–145.

- MURRAY, R. (1987) "Aristophanic Protest", *Hermes* 115; 146–153.
- NAKOS, G. P. (1986) *Istoria Ellenikou Dikaïou. A. Sumbole sten istoria tou archaiou ellenikou dikaïou. Morphe archaion ellenikon nomothesion*: Thessaloniki.
- NAPOLITANO, M. (2002) "Onomastî komodeîn e strategie argomentative in Aristofane (a proposito di Ar. Ach. 703–718)", en ERCOLANI, A. (ed.) *Spoudaiogeloion. Form und Funktion der Verspottung in der aristophanischen Komödie*, Beiträge zum antiken Drama und seiner Rezeption, Band 11, Stuttgart–Weimar; 89–103.
- NAPOLITANO, M. (2007) "L'aprosdoketon in Aristofane. Alcune riflessioni", en CAMEROTTO, A. (ed.) *Diaponie. Essercizi sul comico* (Atti del seminario di studi, Venezia 25 maggio 2006), Padova; 46–72.
- NAPOLITANO, M. (2015) "Alcune riflessioni sui finali di Aristofane", en TAUFER, M. (ed.) *Studi sulla commedia attica*, Freiburg–Berlin–Wien; 81–101.
- NELSON, S. (2014) "Aristophanes and the Polis", en MHIRE, J. J. & B.–P. FROST (eds.) *The Political Theory of Aristophanes. Explorations in Poetic Wisdom*, Albany; 109–136.
- NELSON, S. (2016) *Aristophanes and his Tragic Muse. Comedy, Tragedy, and the Polis in 5th Century Athens*, Leiden–Boston.
- NESSERLATH, H.–G. (1990) *Die attische mittlere Komödie. Ihre Stellung in der antiken Literaturkritik und Literaturgeschichte*, Berlin–New York.
- NEWIGER, H.–J. (1989) "Ekkyklema e mechané nella messa in scena del drama greco", *Dioniso* 59; 173–185.
- NEWIGER, H.–J. (1957) *Metapher und Allegorie. Studien zu Aristophanes*, München.
- NEWIGER, H.–J. (1975) (ed.), *Aristophanes und die alte Komödie*, Darmstadt, 1966¹.
- NEWIGER, H.–J. (1996) "War and Peace in the Comedy of Aristophanes", en SEGAL, E. (ed.) *Oxford Readings in Aristophanes*, Oxford–New York, 1980²; 143–161.
- NIČEV, A. (1989) "L'énigme des Oiseaux d'Aristophane", *Euphrosyne* 17; 9–30.
- NIEDDU, G. F. (2000) "La trappola delle parole: gioco verbale e pratica eristica nell'agone delle Nuvole", en MUREDDU, P. & G. F. NIEDDU (2000) *Furfanterie sofistiche: omonimia e falsi ragionamenti tra Aristofane e Platone*, Bologna; 11–40.
- NIKOLAIDES, K. (1939) *Attikon dikaion (dikaion archaion Athenaion)*. Athenai.
- NOËL, M.–P. (2015) "Les Deux Logoi des Nuées et les technai logôn du V^e siècle", en CUSSET, Ch. & M.–P. NOËL (eds.) *Meteôrosphistai. Contribution à l'étude des Nuées d'Aristophane* (Cahiers du GITA n° 19), Besançon; 77–91.
- NORWOOD, G. (1931) *Greek Comedy*, London.
- NOSEL, A. (1924) *Note giuridiche a Menandro*, Firenze.
- NUSSBAUM, M. (1997) *Justicia Poética. La imaginación literaria y la vida pública*, Barcelona (Edición original: *Poetic Justice*, Boston, 1995).
- O' NEIL, J. (2001) "Was the Athenian Gnome Dikaïotatē a Principle of Equity?", *Antichthon* 35; 20–29.
- O' REGAN, D. E. (1992) *Rhetoric, Comedy, and the Violence of Language in Aristophanes' Clouds*, New York–Oxford.

- OBER, J. (1989) *Mass and Elite in Democratic Athens: Rhetoric, Ideology and the Power of the People*, Princeton.
- OBER, J. (1996) *The Athenian Revolution. Essays on Ancient Greek Democracy and Political Theory*, Princeton.
- OBER, J., & B. STRAUSS (1990) "Drama, Political Rhetoric and the Discourse of Athenian Democracy", en WINKLER, J. J. & F. I. ZEITLIN (eds.) *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*, Princeton; 237–270.
- OGDEN, D. (1996) *Greek bastardy in the classical and the Hellenistic periods*, Oxford.
- OKÁL, M. (1968) "Aristofanes a súdnictvo", *Listy filologické* 91 (1); 19–30.
- OLSON, S. D. (1991) "Dicaeopolis' motivations in Aristophanes' *Acharnians*", *JHS* 111; 200–203.
- OLSON, S. D. (1992) "Names and Naming in Aristophanic Comedy", *CQ N.S.* 42 (2); 304–319.
- OLSON, S. D. (1996) "Politics and Poetry in Aristophanes' *Wasps*", *TAPhA* 126; 129–150.
- OLSON, S. D. (2010) "Comedy, Politics, and Society", en DOBROV, G. W. (ed.) *Brill's Companion to the Study of Greek Comedy*, Leiden–Boston; 35–69.
- OMITOWOJU, R. (2002) *Rape and the Politics of Consent in Classical Athens*. Cambridge.
- ORFANOS, Ch. (1998) "L'épisode du Parricide dans les *Oiseaux* d'Aristophane (vers 1337–71)", *Pallas* 48; 119–134.
- ORFANOS, Ch. (1999) "Philocléon *palimpais*", en CUSSET, Ch. & M. HAMMOU (coord.) *Aristophane. Les Guêpes. Politique, société et comédie*, Actes de la Journée d'étude sur le programme d'agrégation de lettres classiques, Toulouse 18 octobre 1999, Toulouse; 99–110.
- ORFANOS, Ch. (2006) *Les sauvageons d'Athènes ou la didactique du rire chez Aristophane*, Paris.
- OSBORNE, M. J. (1981) "Entertainment in the Prytaneion at Athens", *ZPE* 41; 153–170.
- OSBORNE, R. (1985) "Law in Action in Classical Athens", *JHS*, 105; 40–58.
- OSBORNE, R. (1990) "Vexatious litigation in classical Athens: sycophancy and the sycophant", en CARTLEDGE, P., P. MILLETT & S. C. TODD (eds.), *NOMOS. Essays in Athenian law, politics and society*, Cambridge; 83–102.
- OSTWALD, M. (1969) *Nomos and the Beginnings of Athenian Democracy*, Oxford.
- OSTWALD, M. (1986) *From Popular Sovereignty to the Sovereignty of Law. Law, Society and Politics in Fifth-Century Athens*, Berkeley–Los Angeles–London.
- OSTWALD, M. (2005) "The Sophists and Athenian Politics", en BULTRIGHINI, U. (ed.) *Democrazia e antidemocrazia nel mondo greco* (Atti del Convegno Internazionale di Studi, Chieti, 9–11 aprile 2003), Alessandria; 35–51.
- PADEL, R. (1983) "Women: Model for Possession by Greek Daemons", en CAMERON, A. & A. KUHR (eds.) *Images of Women in Antiquity*, London; 3–19.
- PADUANO, G. (1974) *Il giudice giudicato: le funzione del comico nelle Vespe di Aristofane*, Bologna.

- PALAO HERRERO, J. (2007) *El sistema jurídico ático clásico*, Madrid.
- PANAGOPOULOS, A. (1995) *Arkhaia Sparte: Koinonia kai dikaio*, Patras.
- PAOLI, U. E. (1930) *Studi di diritto attico*, Firenze.
- PAOLI, U. E. (1933) *Studi sul processo attico*, Milano.
- PAOLI, U. E. (1935) "Sull' inscindibilità del processo nel diritto attico", *Rivista di diritto processuale civile* 12: 253–261.
- PAOLI, U. E. (1936) "Λάγχιστεία nel diritto successorio attico", *SDHI* 2; 77–119.
- PAOLI, U. E. (1950) "La *epheis eis to dikasterion* en droit attique", *RIDA* 5; 325–334.
- PAOLI, U. E. (1961) "Note giuridiche sul *Dyscolos* di Menandro", *MH* 18; 53–62.
- PAOLI, U. E. (1968) "L' antico diritto di Gortina", en *Antologia giuridica romanistica ed antiquaria* I, Milano, 17–48.
- PAOLI, U. E. (1976) *Altri studi di diritto greco e romano*, Milano.
- PAPACHRYSOSTOMOU, L. (2007) *Les entrées et les sorties dans les comédies d'Aristophane*, Thèse de doctorat, Université de Bretagne Occidentale.
- PAPAGEORGIOU, A. P. (1997) *The Citizenship Law of Perikles, 451/o BC*, MA Thesis, Department of Classics, University of British Columbia.
- PAPAGEORGIOU, N. (2004a) "Prodicus and the Agon of the *Logoi* in Aristophanes' *Clouds*", *QUCC* 78 (3); 61–69.
- PAPAGEORGIOU, N. (2004b) "Ambiguities in *Krietton Logos*", *Mnemosyne* 57; 284–294.
- PAPAIOANNOU, S., A. SERAFIM, A. & B. DA VELA (2017) "Introduction", en PAPAIOANNOU, S., A. SERAFIM & B. DA VELA (eds.) *Theatre of Justice: Aspects of Performance in Greco-Roman Oratory and Rhetoric*, Leiden–Boston; 1–9.
- PAPPAS, Th. (1991) "Le personnage d' Héraclès chez Aristophane: comportement scénique d'un héros secondaire bouffon et satyrique", *Dioniso*, 61, 2; 257–268.
- PAPPAS, Th. (2016) *Aristophanis. O poiitis kai to ergo tou*, Athina.
- PARDO, M. L. (1992) *Derecho y lingüística: cómo se juzga con palabras*, Buenos Aires.
- PARKER, L. P. E. (1991) "Eupolis or Dicaeopolis?", *JHS* 111; 203–208.
- PARKER, L. P. E. (1997) *The Songs of Aristophanes*, Oxford.
- PARTSCH, J. (1909) *Griechisches Bürgerschaftrecht*, Leipzig.
- PARUSH, A. (2001) "The Courtroom as Theater and the Theater as Courtroom in Ancient Athens", *Israel Law Review* 35; 114–137.
- PATTERSON, C. (1981) *Perikles' Citizenship Law of 451/o BC*, New York.
- PATTERSON, C. (2005) "Athenian Citizenship Law", en GAGARIN, M. & D. COHEN (eds.) *The Cambridge Companion to Ancient Greek Law*, Cambridge; 267–289.
- PEARSON, L. (1962) *Popular Ethics in Ancient Greece*, Stanford.
- PECORELLA LONGO, Ch. (2002) "Aristofane e la legge sull' eisangelia", *Prometheus* 28 (3): 222–228.
- PELLEGRINO, M. (2010) *La maschera comica del Sicofante*, Lecce.
- PELLING, C. B. R. (2000) *Literary Texts and the Greek Historian*, London.
- PEPPLER, Ch. (1902) *Comic Terminations in Aristophanes and the Comic Fragments*, Baltimore.

- PEPPLER, Ch. (1910) "The termination *-kós* as used by Aristophanes for comic effect", *AJPh* 31; 428-444.
- PEPPLER, Ch. (1916) "The suffix *-ma* in Aristophanes", *AJPh* 37; 459-465.
- PEPPLER, Ch. (1918) "Comic terminations in Aristophanes", *AJPh* 39; 173-183.
- PERELMAN, C. & L. OLBRECHTS-TYTECA (1994) *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*, Biblioteca Románica Hispánica, Madrid, 1989¹ (Edición original: *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*, Paris, 1958¹).
- PERSOON NILSSON, M. (1948) *Greek Piety*, Oxford.
- PERUSINO, F. (1987) *Dalla commedia antica alla commedia del mezzo. Tre studi su Aristofane*, Urbino.
- PERUSINO, F. (1999) "Violenza degli uomini e violenza delle donne nella *Lisistrata* di Aristofane", *QUCC* n.s. 63 (3); 71-78.
- PHILLIPS, D. D. (2013) *The Law of Ancient Athens*, Ann Arbor.
- PICKARD-CAMBRIDGE, A. W. (1927) *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Oxford.
- PICKARD-CAMBRIDGE, A. W. (1946) *The Theatre of Dionysus in Athens*, Oxford.
- PICKARD-CAMBRIDGE, A. W. (1968) *The Dramatic Festivals of Athens* (Revised by GOULD, J. P. A. & D. M. LEWIS), Oxford.
- PIKULSA, A. (1998) "Anatocisme. C. 4, 32, 28, 1: *Usuras semper usuras manere*", *RIDA* 3^o série, 45; 429-449.
- PLÁCIDO, D. (1971) "El pensamiento de Protágoras y la Atenas de Pericles", *Historia Antigua* 3; 29-68.
- PLATTER, Ch. (1993) "The Uninvited Guest: Aristophanes in Bakhtin's 'History of Laughter'", *Arethusa* 26; 201-216.
- PLATTER, Ch. (2007) *Aristophanes and the Carnival of Genres*, Baltimore.
- PODLECKI, A. J. (1990) "Could Women Attend the Theater in Ancient Athens ? A Collection of Testimonia", *Ancient World* 21; 27-43.
- POLLARD, J. R. T. (1948) "The *Birds* of Aristophanes - A Source Book for Old Beliefs", *AJPh* 69 (4); 353-376.
- POMEROY, S. B. (1975) *Goddesses, Whores, Wives and Slaves. Women in classical Antiquity*, New York.
- PORATTI, A. R. (2000) "*Dike* y conflicto", en *El pensamiento antiguo y su sombra*, Buenos Aires; 25-41.
- POSNER, R. A. (1998) *Law and Literature*. Revised and Enlarged Edition, Cambridge (MA), 1988¹.
- POULAKOS, J. (1995) *Sophistical Rhetoric in Classical Greece*, Columbia.
- POZZI, D. C. (1986) "The Pastoral Ideal in *The Birds* of Aristophanes", *CJ* 81 (2); 119-129.
- PRATO, C. (1962) *I canti di Aristofane*, Roma.
- PRATT, L. (2000) "The Old Women of Ancient Greece and the Homeric *Hymn to Demeter*", *TAPhA* 130; 41-65.
- PRÉAUX, C. (1960) "Les fonctions du droit dans la comédie nouvelle. À propos du *Dyscolos* de Ménandre", *CE* 35; 222-239.

- PRETAGOSTINI, R. (1989) "Forma e funzione della monodia in Aristofane", en DE FINIS, L. (ed.) *Scena e Spettacolo nell' Antichità*: Atti del Convegno Internazionale di Studio. Trento, 28–30 marzo 1988 (Teatro Studi e Testi 7), Firenze; 111–128.
- PRINGSHEIM, F. (1950) *The Greek Law of Sale*, Weimar.
- PUCCI, P. (1960) "Saggio sulle Nuvole", *Maia* 12; 3–32 & 106–129.
- PÜTZ, B. (2007²) *The Symposium and Komos in Aristophanes*, Warminster, 2003.
- QUASS, F. (1971) *Nomos und Psephisma. Untersuchungen griechischen Staatsrecht*, München.
- RAPPAPORT, R. A. (1979) *Ecology, Meaning, and Religion*, Richmond (CA).
- RADIN, M. (1927) "Freedom of Speech in Ancient Athens", *AJPh* 48; 215–230.
- RAU, P. (1967) *Paratragodia. Untersuchung einer komischen Form bei Aristophanes* [Zetemata, Monographien zur Klassischen Altertumswissenschaft, Heft 45], München.
- RAWLES, R. (2013) "Aristophanes' Simonides: Lyric Models for Praise and Blame", en BAKOLA, E., L. PRAUSCELLO & M. TELÒ (eds.) *Greek Comedy and the Discourse of Genres*, Cambridge; 175–201.
- RECKFORD, K. J. (1976) "Father-Beating in Aristophanes' *Clouds*", en BERTMAN, S. (ed.) *The Conflict of Generations in Ancient Greece and Rome*, Amsterdam; 89–118.
- RECKFORD, K. J. (1979) "«Let Them Eat Cakes» –Three Food Notes to Aristophanes' *Peace*", en BOWERSOCK, G. W., B. M. G. W. KNOX, W. BURKERT & M. C. J. PUTNAM (eds.) *Arktouros: Hellenic Studies Presented to Bernard M. W. Knox on the Occasion of His 65th Birthday*, Berlin; 191–198.
- RECKFORD, K. J. (1987) *Aristophanes' Old-and-New Comedy*, Vol. 1, Chapel Hill.
- RECKFORD, K. J. (1991) "Strepsiades as a Comic Ixion", *ICS* 16; 125–36.
- REDFIELD, J. (1990) "Drama and Community: Aristophanes and Some of His Rivals", en WINKLER, J. J. & F. I. ZEITLIN (eds.) *Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*, Princeton; 314–35.
- REINDERS, P. (2002) *Demos Pyknites. Untersuchungen zur Darstellung des Demos in der Alten Komödie*, Stuttgart–Weimar.
- RENDÓN VÁSQUEZ, J. (2000) *El derecho como norma y como relación social. Teoría general del derecho*, Lima.
- REVEL–Mouroz, M. (2002) "La puissance créatrice de la poésie de la paix", en ROCHEFORT–GUILLOUET, S. (ed.) *Analyses et réflexions sur Aristophane. La Paix*, Paris; 98–106.
- REVERMANN, M. (2006) *Comic Business. Theatricality, Dramatic Technique, and Performance Contexts of Aristophanic Comedy*, Oxford.
- REVERMANN, M. (2013) "Paraepic comedy: point(s) and practices", en BAKOLA, E., L. PRAUSCELLO & M. TELÒ (eds.) *Greek Comedy and the Discourse of Genres*, Cambridge; 101–128.
- REVERMANN, M. (2014) (ed.) *The Cambridge Companion to Greek Comedy*, Cambridge.
- RHODES, P. J. (1979) "Eisangelia in Athens", *JHS* 99; 103–114.

- RHODES, P. J. (1981) *A Commentary on the Aristotelian Athenaion Politeia*, Oxford.
- RHODES, P. J. (2004a) "Keeping to the Point", en HARRIS, E. & L. RUBINSTEIN (eds.) *The Law and the Courts in Ancient Greece*, London; 137–158.
- RHODES, P. J. (2004b) "Aristophanes and the Athenian Assembly", en CAIRNS, D. L. & R. A. KNOX (eds.), *Law, Rhetoric and Comedy in Classical Athens: Essays in Honour of Douglas M. MacDowell*, Swansea; 223–237.
- RICHTER, D. C. (1971) "The Position of Women in Classical Athens", *CJ* 97 (1); 1–8.
- RIESS, W. (2012) *Performing Interpersonal Violence. Court, Curse, and Comedy in Fourth-Century BCE Athens*, Berlin–Boston.
- RIU, X. (1995) "Gli insulti alla polis nella parabasi degli *Acarnesi*", *QUCC* 50; 59–66.
- RIU, X. (1999) *Dionysism and Comedy*, Lanham.
- RIVERS, J. E. (1985) "Rhetoric and Irony in Aristophanes' *Clouds*, 518–562", en CALDER III, W. M., U. K. GOLDSMITH & P. B. KENEVAN (eds.) *Hypatia. Essays in Classics, Comparative Literature, and Philosophy Presented to Hazel E. Barnes on her Seventieth Birthday*, Boulder; 169–185.
- ROBERT, C. (1898) "Aphoristische Bemerkungen zu Aristophanes Vögeln", *Hermes*, 33; 566–590.
- ROBERTS, J. T. (1982) *Accountability in Athenian government*, Madison.
- ROBERTSON, H. G. (1935) "Legal expressions and ideas of Justice in Aeschylus", *CPh* 34 (3); 209–219.
- ROBERTSON, H. G. (1967) "The *hybristês* in Aeschylus", *TAPhA*, 98; 373–382.
- ROBSON, J. (2006) *Humour, Obscenity, and Aristophanes*, Tübingen.
- ROBSON, J. (2009) *Aristophanes. An Introduction*, London.
- RODGERS, R. S. (1985) "The Wasps in court: Argument and audience in the Athenian dicasteries", *American Journal of Legal History* 28; 147–163.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, F. J. (1966) *Ilustración y Política en la Grecia Clásica*, Madrid.
- RODRÍGUEZ ALFAGEME, I. (1997) "División escénica de *Las Aves*", *CFC: egi* 7; 55–69.
- RODRÍGUEZ ALFAGEME, I. (2008) *Aristófanes: escena y comedia*, Madrid.
- RODRÍGUEZ ALFAGEME, I. (2012) "Colonizar los cielos", en PERUSINO, F. & M. COLANTONIO (eds.) *La commedia greca e la storia*, Pisa; 195–233.
- RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, G. (2009) "Sueño y humor en Aristófanes", en GARCÍA SOLER, M. J. (ed.) *El humor (y los humores) en el mundo antiguo*, Amsterdam; 113–132.
- RODRÍGUEZ–NORIEGA GUILLÉN, L. (2012) "Tipología de la hipérbole en los cómicos griegos fragmentarios del s. V a.C.", en MELERO BELLIDO, A., M. LABIANO & M. PELLEGRINO (eds.) *Textos fragmentarios del teatro griego antiguo : problemas, estudios y nuevas perspectivas*, Lecce; 163–212.
- ROETER, F. E. (1888) *De Daetalensium fabula Aristophanis*, Erlangen.
- ROMER, F. E. (1994) "Atheism, impiety and the *limos mélios* in Aristophanes' *Birds*", *AJPh* 115 (3); 351–363.
- RONCORONI, C. (1994) "Osservazioni sullo spazio scenico in Aristofane", *Dioniso* 64; 65–81.

- ROSELLINI, M. (1979) "Lysistrata: une mise en scène de la féminité", en AUGER, D., M. ROSELLINI & S. SAÏD (eds.) *Aristophane, les femmes et la cité, Les Cahiers de Fontenay*, 17; 11–32.
- ROSEN, R. (1988) *Old Comedy and the Iambographic Tradition*, Oxford.
- ROSEN, R. (2013) "Iambos, comedy and the question of generic affiliation", en BAKOLA, E., L. PRAUSCELLO & M. TELÒ (eds.) *Greek Comedy and the Discourse of Genres*, Cambridge; 81–97.
- ROSEN, R. (2015) "Aischrology in Old Comedy and the Question of 'Ritual Obscenity'", en BASTIN-HAMMOU, M. & Ch. ORFANOS (eds.) *Carnaval et comédie. Actes du colloque international organisé par l'équipe PLH-CRATA (Toulouse, 9–10 décembre 2009)*, Besançon; 19–33.
- ROSET, J. (1994) "Mutui datio y otros supuestos de *condictio*", en AA.VV. *Derecho Romano de las Obligaciones. Homenaje al Profesor José Luis Murga Gener*, Madrid; 227–250.
- RÖSLER, W. & B. ZIMMERMANN (1991) *Carnevale e utopia nella Grecia Antica*, Bari.
- ROTHWELL, K. (1995) "Aristophanes' *Wasps* and the Sociopolitics of Aesop's *Fables*", *CJ* 90; 233–54.
- ROUSSEL, D. (1976) *Tribu et cité*, Paris.
- RUBINSTEIN, L. (2000) *Litigation and Cooperation. Supporting Speakers in the Courts of Classical Athens* (Historia Einzelschriften 147), Stuttgart.
- RUBINSTEIN, L. (2005) "Main Litigants and Witnesses in the Athenian Courts: Procedural Variations", en GAGARIN, M. & R. WALLACE (eds.) *Symposion 2001. Vorträge zur griechischen und hellenistischen Rechtsgeschichte* (Evanston, 5.–8. September 2001) (Akten der Gesellschaft für griechische und hellenistische Rechtsgeschichte, 16), Wien-Köln; 99–120.
- RUFFELL, I. A. (2000) "The World Turned Upside Down: Utopia and Utopianism in the Fragments of Old Comedy", en HARVEY, D. & J. WILKINS (eds.) *The Rivals of Aristophanes. Studies in Athenian Old Comedy*, London; 473–506.
- RUFFELL, I. A. (2002) "A total write-off: Aristophanes, Cratinus, and the rhetoric of comic competition", *CQ* 52; 138–163.
- RUFFELL, I. A. (2011) *Politics and Anti-Realism in Athenian Old Comedy. The Art of the Impossible*, Oxford.
- RUPPRECHT, H.-A. (1994) *Kleine Einführung in der Papyruskunde*, Darmstadt.
- RUSCHENBUSCH, E. (1961) "Ephesis. Ein Beitrag zur griechischen Rechtsterminologie", *ZRG* 78; 386–390.
- RUSCHENBUSCH, E. (1965) "Hybreos Graphe: Ein Fremdkörper in athenischen Recht des 4. Jahrhunderts v. Chr.", *ZRG* 82; 302–309.
- RUSCHENBUSCH, E. (1968) *Untersuchungen zur Geschichte des athenischen Strafrechts*, Köln-Graz.
- RUSCHENBUSCH, E. (1969) "Dike kata tinos und pros tina", *ZRG* 86; 386–394.
- RUSSO, C. F. (1994) *Aristophanes. An Author for the Stage*, London–New York (Edición original: *Aristofane autore di teatro*, Firenze, 1962)

- RUSTEN, J. S. (1977) "Wasps 1360–1369: Philokleon's ΤΩΑΣΜΟΣ", *HSPH* 81; 157–161.
- RYBACKI, K. C. & D. J. RYBACKI (2000) *Advocacy and Opposition: An Introduction to Argumentation*, Boston.
- RYDBERG-COX, J. A. (2003) "Oral and Written Sources in Athenian Forensic Rhetoric", *Mnemosyne* 56; 652–66.
- SAETTA COTTONE, R. (2005) *Aristofane e la poetica dell'ingiuria. Per una introduzione alla λοιδορία comica*, Roma.
- SAÏD, S. (1979) "L'Assemblée des Femmes: les femmes, l'économie et la politique", en *Aristophane, les femmes et la cité* (Les Cahiers de Fontenay, 17), Fontenay aux Roses; 33–69.
- SAÏD, S. (1997) "L'espace d'Athènes dans les comédies d'Aristophane", en THIERY, P. & M. MENU (eds.) *Aristophane: la langue, la scène, la cité*. Actes du colloque de Toulouse, 17–19 mars 1994, Bari.
- SAÏD, S. (2015) "Les figures du barbare dans les comédies conservées d'Aristophane", en BASTIN-HAMMOU, M. & Ch. ORFANOS (eds.) *Carnaval et comédie*. Actes du colloque international organisé par l'équipe PLH-CRATA (Toulouse, 9–10 décembre 2009), Besançon; 147–158.
- SALAZAR REVUELTA, M. (1999) *La gratuidad del mutuum en el derecho romano*, Jaén.
- SÁNCHEZ GARCÍA, M. (2006) "La categoría teatral del espacio en Aristófanes: los prólogos como ejemplo", *CFC: cgi* 16; 127–137.
- SÁNCHEZ MANZANO, M. A. & S. RUS RUFINO (1991) *Introducción al movimiento sofístico griego*, León.
- SANCHO ROCHER, L. (2009) ¿Una democracia "perfecta"? Consenso, justicia y demokratía en el discurso político de Atenas (411–322 a.C.), Zaragoza.
- SANSONE, A. (2001) *Diritto e letteratura. Un' introduzione generale*, Milano.
- SAUNDERS, T. J. (1994) *Plato's Penal Code. Tradition, Controversy, and Reform in Greek Penology*, Oxford.
- SAUNDERS, T. J. (1996) "Plato on the Treatment of Heretics", en FOXHALL, L. & A. D. E. LEWIS, *Greek Law in its Political Setting. Justifications not Justice*, Oxford; 91–100.
- SCABUZZO, S. (1999) "Tragedia y códigos legales: Una nueva lectura de *Antígona* de Sófo-cles", *CFC: egi* 9; 109–127.
- SCABUZZO, S. C. (2003) "Violencia en el escenario: el «basanos» de la tragedia a la come-dia", *Logo* 4; 201–206.
- SCAFURO, A. (1997) *The Forensic Stage: Settling Disputes in Graeco-Roman New Comedy*, Cambridge.
- SCAFURO, A. (2012) "The Legal Horizon of Euripides' *Ion*. A Response to Delfim Leão", en LEGRAS, B. & G. THÜR (eds.) *Symposion 2011. Études d'histoire du droit grec et hellénistique* (Paris, 7–11 septembre 2011) (Akten der Gesellschaft für griechische und hellenistische Rechtsgeschichte, 23), Wien; 153–164.
- SCARDUELLI, I. (1995–1996) *La vita giudiziaria nelle commedie di Aristofane*, Tesi di Lau-rea, Facoltà di Filosofia e Lettere, Università degli Studi di Milano.

- SCHAPS, D. M. (1977) "The Woman Least Mentioned: Etiquette and Women's Names", *CQ* 27; 323–331.
- SCHAPS, D. M. (1979) *Economic Rights of Women in Ancient Greece*, Edinburgh.
- SCHAPS, D. M. (1982) "The Women of Greece in Wartime", *CPh* 76 (3); 193–213.
- SCHARFFENBERGER, E. W. (1995) "Peisetaerus' 'Satyric' Treatment of Iris: Aristophanes *Birds* 1253–6", *JHS* 115; 172–173.
- SCHECHNER, R. (1977) *Performance Theory*, London–New York.
- SCHERE, J. (2005–2006) "La construcción alegórica en *Avispas* de Aristófanes", *AFC* 18–9; 125–144.
- SCHERE, J. (2018) *El par cómico. Un estudio sobre la persuasión cómica en la comedia temprana de Aristófanes*, Buenos Aires.
- SCHIRRU, S. (2009) *La Favola in Aristofane*, Berlin.
- SCHLESINGER, A. C. (1937) "Identification of Parodies in Aristophanes", *AJPh* 58; 294–305.
- SCHNELL, J. O. (1940) *Aristophanes and the Sophists*, MA Thesis, University of Loyola.
- SCHOLTZ, A. (2004) "Friends, laws, flatterers: demophilic courtship in Aristophanes' *Knights*", *TAPhA* 134; 263–293.
- SCHWINGE, E.–R. (1975) "Kritik und Komik: Gedanken zu Aristophanes' *Wespen*", en COBET, J., R. LEIMBACH & A. D. NESCHKE–HENTSCHE (eds.) *Dialogos. Für Harald Patzer zum 65. Geburtstag*, Wiesbaden; 35–47.
- SCULLION, S. (2002) "'Nothing to do with Dionysus': tragedy misconceived as ritual", *CQ* 52; 102–137.
- SEAFORD, R. (1994) *Reciprocity and Ritual. Homer and Tragedy in the Developing City-State*, Oxford, 1999.
- SEALEY, R. (1986) *Women and law in classical Greece*, Chapel Hill.
- SEGAL, Ch. (1969) "Aristophanes' Cloud–Chorus", *Arethusa* 2; 143–161 (=SEGAL, C. [1996] [ed.] *Oxford Readings in Aristophanes*, Oxford–New York; 162–181).
- SEGAL, Ch. (1996) (ed.) *Oxford Readings in Aristophanes*, Oxford–New York.
- SEGAL, E. (2001) *The Death of Comedy*, Cambridge (MA).
- SEGOLONI, L. M. (1994) *Socrate a banchetto. Il Simposio di Platone e i Banchettanti di Aristofane*, Roma.
- SENS, A. (1991) *Not I but the Law: Juridical and Legislative Language in Aristophanes' "Ecclesiazusae"*, PhD Dissertation, Harvard University.
- SHAW, M. (1975) "The Female Intruder: Women in Fifth–Century Drama", *CPh* 70 (4); 255–266.
- SHERBERG, B. (1995) *Das Vater–Sohn–Verhältnis in der griechischen und römischen Komödie*, Tübingen.
- SICKING, C.M.J. (1964) "Ἰήρας–Γηρυτάδης", *Mnemosyne*, 17; 158–161.
- SIDWELL, K. (1990) "Was Philokleon Cured? The ΝΟΣΟΣ Theme in Aristophanes' *Wasps*", *C&M* 41; 10–31.
- SIDWELL, K. (1994) "Aristophanes' *Acharnians* and Eupolis", *C&M* 45; 78–115.

- SIDWELL, K. (2009) *Aristophanes the Democrat. The Politics of Satirical Comedy during the Peloponnesian War*, Cambridge.
- SIDWELL, K. (2012) "Aristophanes' *Acharnians* and Eupolis again: Metacomedy in action", en MARSHALL, C. W. & G. KOVACS (eds.) *No Laughing Matter. Studies in Ancient Comedy*, Bristol; 35–53.
- SIFAKIS, G. M. (1971) *Parabasis and Animal Choruses. A Contribution to the History of Attic Comedy*, London.
- SIFAKIS, G. M. (1992) "The Structure of Aristophanic Comedy", *JHS* 112; 123–142.
- SILK, M. S. (1980) "Aristophanes as a Lyric Poet", en HENDERSON, J. (1980) (ed.) *Aristophanes: Essays in Interpretation* (Yale Classical Studies 26), Cambridge; 99–151.
- SILK, M. S. (2000a) *Aristophanes and the Definition of Comedy*, Oxford.
- SILK, M. S. (2000b) "Space and Solitude in Aristophanes", *Pallas* 54; 303–312.
- SILVA, M. de F. (1987) *Crítica do teatro na comédia antiga*, Coimbra.
- SILVA, M. de F. (2005) "Nomos e sexo na comédia de Aristófanes", *Humanitas* 57; 39–55.
- SILVA, M. de F. (2007) *Ensaio sobre Aristófanes*, Lisboa.
- SILVA, M. de F. (2008a) "O retrato dramático do sistema judicial ateniense: Factores de bloqueio e de corrupção", *Flor. Il.* 19; 313–335.
- SILVA, M. de F. (2008b) "Padre e hijo: una pareja cómica tradicional. *Daitales* de Aristófanes", *CFC: egi* 18; 233–247.
- SILVA, M. de F. (2014) "L'étranger dans la comédie grecque ancienne", en LÓPEZ FÉREZ, J. A. (ed.) *La comedia griega en sus textos*, Madrid; 161–188.
- SINCLAIR, R. K. (1988) *Democracy and Participation in Athens*, Cambridge.
- SINOS, R. (1998) "Divine Selection. Epiphany and Politics in Ancient Greece", en DOUGHERTY, C. & L. KURKE (eds.) *Cultural Poetics in Archaic Greece*, Oxford; 73–91.
- SISSA, G. (1993) "Filosofías del género: Platón, Aristóteles y la diferencia sexual", en DUBY, G. & M. PERROT (eds.) *Historia de las mujeres en Occidente*, Vol.1: La Antigüedad, Madrid; 89–134 (Edición original: *Storia delle donne*, Roma–Bari, 1990).
- SLATER, N. W. (1989) "Aristophanes' Apprenticeship Again", *GRBS* 30; 67–82.
- SLATER, N. W. (1995) "The Fabrication of Comic Illusion", en DOBROV, G. (ed.) *Beyond Aristophanes. Transition and Diversity in Greek Comedy*, Atlanta; 29–45.
- SLATER, N. W. (1997a) "Bringing Up Father: *Paideia* and *Ephebeia* in the *Wasps*", en SOMMERSTEIN, A. H. & C. ATHERTON (eds.) *Education in Greek Fiction*, Bari; 27–52.
- SLATER, N. W. (1997b) "Performing the City in *Birds*", en DOBROV, G. W. (ed.) *The City as Comedy. Society and Representation in Athenian Drama*, Chapel Hill–London; 75–94.
- SLATER, N. W. (1999) "Making the Aristophanic Audience", *AJPh* 120; 351–68.
- SLATER, N. W. (2002) *Spectator Politics. Metatheatre and Performance in Aristophanes*, Philadelphia.
- SMITH, J. Z. (1987) *To Take Place. Toward Theory in Ritual*, Chicago.
- SMOES, É. (1995) *Le courage chez les grecs d'Homère à Aristote* (Cahiers de philosophie ancienne vol. 12), Bruxelles.

- SOLOMOS, A. (1974) *The Living Aristophanes*, Ann Arbor.
- SOMMERSTEIN, A. H. (1984) "Aristophanes and the Demon of Poverty", *CQ N.S.* 34; 314–333.
- SOMMERSTEIN, A. H. (1987b) "Older Women in Attic Old Comedy", *TAPhA* 117; 105–129.
- SOMMERSTEIN, A. H. (1987c) "The Decree of Syrakosios", *CQ* 36; 101–108.
- SOMMERSTEIN, A. H. (1989) "Review of ZANNINI QUIRINI, B. [1987] *Nephelokokkygia: la prospettiva mitica degli Uccelli di Aristofane*, Roma", *CR* 39; 383–384.
- SOMMERSTEIN, A. H. (1996b) "How to Avoid Being a *Komodoumenos*", *CQ* 46; 327–356.
- SOMMERSTEIN, A. H. (1997a) "The silence of Strepsiades and the *agon* of the first *Clouds*", en THIERCY, P. & M. MENU, M. (eds.) *Aristophane: La langue, la scène, la cité. Actes du colloque de Toulouse, 17–19 mars 1994*, Bari; 269–282.
- SOMMERSTEIN, A. H. (1997b) "The Theatre Audience, the Demos, and the *Suppliants* of Aeschylus", en PELLING, C. (ed.) *Greek Tragedy and the Historian*, Oxford; 63–79.
- SOMMERSTEIN, A. H. (1998b) "The Theatre Audience and the Demos", en LÓPEZ FÉREZ, J. A. (ed.) *La comedia griega y su influencia en la literatura española*, Madrid; 43–62.
- SOMMERSTEIN, A. H. (2002b) "Die Komödie und 'das Unsagbare'" en ERCOLANI, A. (ed.), *Spoudaiogeloion. Form und Funktion der Verspottung in der aristophanischen Komödie* (Drama. Beiträge zum antiken Drama und seiner Rezeption, 11), Stuttgart–Weimar; 125–145.
- SOMMERSTEIN, A. H. (2004a) "Harassing the Satirist: The Alleged Attempts to Prosecute Aristophanes", en SLUITER, I. & R. M. ROSEN (eds.) *Free Speech in Classical Antiquity* (Mnemosyne Suppl. 254), Leiden; 145–174.
- SOMMERSTEIN, A. H. (2004b) "Comedy and the unspeakable", en CAIRNS, D. L. & R. A. KNOX (eds.) *Law, Rhetoric and Comedy in Classical Athens: Studies Presented to Douglas M. MacDowell*, Swansea; 205–222.
- SOMMERSTEIN, A. H. (2005a) "*Nephelokokkygia* and *Gynaikopolis*: Aristophanes' Dream Cities", en HANSEN, M. H. (ed.) *The Imaginary Polis* (Acts of the Copenhagen Polis Centre, Vol. 7, Symposium, January 7–10, 2004), Copenhagen; 73–99.
- SOMMERSTEIN, A. H. (2005b) "An alternative democracy and an alternative to democracy in Aristophanic comedy", en BULTRIGHINI, U. (ed.) *Democrazia e antidemocrazia nel mondo greco: Atti del Convegno Internazionale di Studi, Chieti, 9–11 aprile 2003*, Alessandria; 195–207.
- SOMMERSTEIN, A. H. (2006) "Rape and consent in Athenian tragedy", en CAIRNS, D. L. & V. LIAPIS (eds.) *Dionysalexandros: essays on Aeschylus and his fellow tragedians, in honour of Alexander F. Garvie*, Swansea; 233–251.
- SÖRBOM, G. (2002) "The Classical Concept of Mimesis", en SMITH, P. & C. WILDE (eds.) *A Companion to Art Theory*, Oxford; 19–28.
- SOUBIE, A. (1973) "Les preuves dans les plaidoyers des orateurs attiques", *RIDA* 20; 171–253.
- SOUBIE, A. (1974) "Les preuves dans les plaidoyers des orateurs attiques II", *RIDA* 21; 77–134.

- SOULIER, G. (1991) "Le théâtre et le procès", *Droit et société. Revue internationale de théorie du droit et de sociologie juridique* 17-18 ; 9-24.
- SOUTO DELIBES, F. (2000) "La crítica de los poetas trágicos en la comedia griega antigua", *Estudios Clásicos* 118; 11-26.
- SPATHARAS, D. (2008) "ταῦτ' ἐγὼ μαρτύρομαι: Bystanders as Witnesses in Aristophanes", *Mnemosyne* 61; 177-191.
- SPATZ, L. (1978) *Aristophanes*, Boston.
- SPIELVOGEL, J. (2003) "Die politische Position des atenischen Komödiendichters Aristophanes", *Historia* 52; 3-22.
- SPINA, L. (1986) *Il cittadino alla tribuna. Diritto e libertà di parola nell'Atene democratica*, Napoli.
- SPITZER, Ph. (1994) "Hospitalité et invitation au Prytanée", *Cahiers du Centre G. Glotz. Revue d'histoire ancienne* 5; 27-49.
- SPYROPOULOS, E. S. (1974) *L'accumulation verbale chez Aristophane*, Thessaloniki.
- STACHENFELD, A. J. & C. M. NICHOLSON (1996) "Blurred Boundaries: An Analysis of the Close Relationship Between Popular Culture and the Practice of Law", *University of San Francisco Law Review*, 30 (4); 903-916.
- STARK, I. (2004) *Die hämische Muse. Spott als soziale und mentale Kontrolle in der griechischen Komödie*, München.
- STEINWENTER, A. (1925) *Die Streitbeendigung durch Urteil, Schiedsspruch und Vergleich nach griechischem Recht*, München.
- STOLFI, E. (2006) *Introduzione allo studio dei diritti greci*, Torino.
- STONE, L. (1977) *Costume in Aristophanic Poetry*, Salem (NH).
- STOREY, I. C. (1985) "The Symposium at *Wasps* 1299ff", *Phoenix* 39; 317-33.
- STOREY, I. C. (1988) "Thrasymachos at Athens. Aristophanes fr. 205 (*Daitales*)", *Phoenix* 42; 212-218.
- STOREY, I. C. (1990) "Dating and Re-Dating Eupolis", *Phoenix* 44; 1-30.
- STOREY, I. C. (1993) "The Dates of Aristophanes' *Nubes* II and Eupolis' *Baptai*: A Reply to E. C. Kopff", *AJPh* 114 (1); 71-84.
- STOREY, I. C. (1995) "*Wasps* 1284-91 and the Portrait of Kleon in *Wasps*", *Scholia* N.S. 4; 3-23.
- STOREY, I. C. (1998) "Poets, Politicians and Perverts: Personal Humour in Aristophanes", *Classics Ireland* 5; 85-134.
- STRAUSS, B. (1993) *Fathers and Sons in Athens. Ideology and Society in the Era of the Peloponnesian War*, London.
- STRAUSS, L. (1966) *Socrates and Aristophanes*, Chicago.
- SUÁREZ, J. (1987) "Old Comedy within Bakhtinian Theory: An Unintentional Omission", *CB* 63; 105-111.
- SUNDAHL, M., D. MIRHADY & I. ARNAOUTOGLU (2011) (eds.) *A New Working Bibliography of Ancient Greek Law (7th-4th centuries BC)* (Yearbook of the Research Centre for the History of Greek Law, Vol. 42, Supp. 11), Athens.

- SUTTON, D. F. (1988) "Dicaeopolis as Aristophanes, Aristophanes as Dicaeopolis", *LCM* 13; 105–108.
- SUTTON, D. F. (1990) "Aristophanes and the transition to Middle Comedy", *LCM* 15 (6); 81–95.
- SUTTON, D. F. (1993) *Ancient Comedy: The War of Generations*, New York.
- SÜVERN, J. W. (1835) *Essay on "The Birds" of Aristophanes*, London.
- SWOBODA, H. (1893) "Über den Process des Perikles", *Hermes* 28 (3); 536–598.
- TAAFFE, L. K. (1993) *Aristophanes and Women*, London–New York.
- TAILLARDAT, J. (1962) *Les images d'Aristophane. Études de langue et de style*, Paris.
- TALAMANCA, M. (1981) "Il diritto in Grecia", en BRETONE, M. & M. TALAMANCA, *Il diritto in Grecia e a Roma*, Roma–Bari; 3–89.
- TALAMANCA, M. (1994) "Gli studi di diritto greco dall'inizio dell'Ottocento ai nostri giorni", en *Studi in memoria di Gino Gorla*, Milano; 889–949.
- TAMBAH, S. J. (1968) "The Magical Power of Words", *Man* 3 (2) N.S.; 175–208.
- TAPLIN, O. (1977) *The Stagecraft of Aeschylus: the Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford.
- TAPLIN, O. (1983) "Tragedy and Tragedy", *CQ* 77; 331–333.
- TAPLIN, O. (1986) "Fifth-Century Tragedy and Comedy: A Synkrisis", *JHS* 106; 163–74.
- TAPLIN, O. (1993) *Comic Angels and Other Approaches to Greek Drama through Vase-Paintings*, Oxford.
- TAUBENSCHLAG, R. (1924) "Das attische Recht in der Komödie Menanders *Epitrepontes*", *ZSS* 46; 68–82.
- TAUBENSCHLAG, R. (1955) *The Law of Greco-Roman Egypt in the Light of the Papyri*, Warszawa.
- TAYLOR, C. (2001) "Bribery in Athenian Politics, Part II: Ancient Reactions and Perceptions", *G&R* 48 (2); 154–172.
- TELÒ, M. (2013) "Epic, *nostos* and generic genealogy in Aristophanes' *Peace*", en BAKOLA, E., L. PRAUSCELLO & M. TELÒ (eds.) *Greek Comedy and the Discourse of Genres*, Cambridge; 129–152.
- TELÒ, M. (2016) *Aristophanes and the Cloak of Comedy. Affect, Aesthetics, and the Canon*, Chicago–London.
- TÉNÉKIDÈS, G. C. (1954) *La notion juridique d'indépendance et la tradition hellénique. Autonomie et fédéralisme aux V^e et IV^e siècles av. J.–C.*, Athènes.
- THALHEIM, Th. (1877) "Die antidosis", *NJ* 115; 613–618.
- THALHEIM, Th. (1884) "Die antidosis", *Hermes* 19; 80–91.
- THIERCY, P. (1986) *Aristophane: fiction et dramaturgie*, Paris.
- THIERCY, P. (1987) "Le rôle du public dans la comédie d'Aristophane", *Dioniso* 57; 170–85.
- THIERCY, P. (1992) "Problèmes de distribution et d'attribution des répliques chez Aristophane", *Pallas* 38; 289–299.
- THIERCY, P. (1999) *Aristophane et l'ancienne comédie*, Paris.

- THIERCY, P. (2000) "L'unité de lieu chez Aristophane", *Pallas* 54; 15–23.
- THOMAS, R. (1996) "Written in Stone? Liberty, Equality, Orality and the Codification of Law", en FOXHALL, L. & A. D. E. LEWIS (eds.), *Greek Law in its Political Setting. Justifications not Justice*, Oxford; 9–31.
- THOMAS, Y. (1993) "La división de los sexos en el derecho romano", en DUBY, G. & M. PERROT (eds.) *Historia de las mujeres en Occidente*, Vol.1: La Antigüedad, Madrid2000; 136–205 (Edición original: *Storia delle donne*, Roma–Bari, 1990).
- THOMPSON, C. V. (1894) "Slave torture in Athens", *CR* 8; 136.
- THOMPSON, H. A. & R. E. WYCHERLEY (1972) *The Agora of Athens : the History, Shape, and Uses of an Ancient City Center* (The Athenian Agora, Vol. 14), Princeton.
- THORBURN, J. E. (2005) "Philocleon's Addiction", *Classics Ireland* 12; disponible en <<http://www.ucd.ie/cai/classics-ireland/2005/thorburn.html>>
- THÜR, G. (1996a) "Oaths and Dispute Settlement in Ancient Greek Law", en FOXHALL, L. & A. D. LEWIS (eds.) *Greek Law in its Political Setting: Justification not Justice*, Oxford; 57–62.
- THÜR, G. (1996b) "Reply to D.C. Mirhady, Torture and Rhetoric in Athens", *JHS* 116; 132–134.
- THÜR, G. (2005) "The Role of Witnesses in Athenian Law" en GAGARIN, M. & D. J. COHEN (eds.) *The Cambridge Companion to Ancient Greek Law*, Cambridge; 146–169.
- TODD, S. C. (1990a) "Lady Chatterley's Lover and the Attic Orators: The Social Composition of the Athenian Jury", *JHS* 110; 146–173.
- TODD, S. C. (1990b) "The purpose of evidence in Athenian courts", en CARTLEDGE, P., P. MILLETT & S. TODD (eds.), *NOMOS. Essays in Athenian law, politics and society*, Cambridge; 19–39.
- TODD, S. C. (1993) *The Shape of Athenian Law*, Oxford.
- TODD, S. C. (1996) "Lysias, *Against Nikomakhos*: the Fate of the Expert in Athenian Law", en FOXHALL, L. & A. D. LEWIS (eds.) *Greek Law in its Political Setting: Justification not Justice*, Oxford; 101–131.
- TODD, S. C. (2000) "The Language of Law in Classical Athens", en COSS, P. (ed.) *The Moral World of the Law* (Past and Present Publications), Cambridge; 17–36.
- TODD, S. C. (2002) "Advocacy, Logography and Erotesis in Athenian Lawcourts", *Mnemosyne* 231; 151–66.
- TODD, S. C. (2005a) "Law, theatre, rhetoric and democracy in classical Athens", *European Review of History* 12; 63–79.
- TODD, S. C. (2005b) "Law and Oratory at Athens", en GAGARIN, M. & D. J. COHEN (eds.) *The Cambridge Companion to Ancient Greek Law*, Cambridge; 97–111.
- TODD, S. C. (2007) *A Commentary on Lysias, Speeches 1–11*, Oxford.
- TODD, S. C. & P. MILLETT (1990) "Law, society and Athens", en CARTLEDGE, P., P. MILLETT & S. TODD (eds.), *NOMOS. Essays in Athenian law, politics and society*, Cambridge; 1–18.
- TOTARO, P. (1999) *Le seconde parabasi di Aristofane*, Stuttgart.

- TOULOUMAKOS, J. (1969) "Dikastai – Judges?", *Historia* 18; 407–421.
- TOZZI, G. (2016) *Asamblea política e spazio teatrale ad Atene*, Padova.
- TRÉDÉ, M. & Ph. HOFFMANN (1998) (eds.) *Le rire des Anciens. Actes du Colloque International Études de littérature ancienne*, Université de Rouen, 11–13 janvier 1995, Tome VIII, Paris.
- TREU, M. (1999) *Undici cori comici. Aggressività, derisione e tecniche drammatiche in Aristophane*, Genova.
- TREU, M. (2013) "Le poète comique comme maître de vérité: *Les Acharniens* d'Aristophane", *Pallas* 91; 41–47.
- TRANTAPHYLLOPOULOS, J. K. (1966) "L'amministrazione della giustizia", en *Tutto su Atene classica*, Firenze; 237–246.
- TRANTAPHYLLOPOULOS, J. K. (1985) *Das Rechtsdenken der Griechen* (Münchener Beiträge zur Papyrusforschung und antiken Rechtsgeschichte, 78), München.
- TSIKRIKAS, D. (1995) "'Dike' und 'Polis' in der alten griechischen Tragödie", *Dike International* 2; 83–94.
- TURATO, F. (1971–1972) "Le leggi non scritte negli 'Uccelli' di Aristofane", *Atti e Memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti* 84 (3); 113–143.
- TYLAWSKY, E. I. (2002) *Saturio's Inheritance. The Greek Ancestry of the Roman Comic Parasite*, New York.
- UBERSFELD, A. (1989) *Semiótica teatral*, Madrid.
- URÍA VARELA, J. (1997) *Tabú y eufemismo en latín*, Amsterdam.
- USHER, S. A. (1999) *Greek Oratory. Tradition and Originality*, Oxford.
- USSHER, R. G. (1979) *Aristophanes* [Greece and Rome New Surveys in the Classics, 13], Oxford.
- VAIO, J. (1971) "Aristophanes' *Wasps*: The Relevance of the Final Scenes", *GRBS* 12; 335–351.
- VAN DER VALK, M. (1981–1982) "A Few Observations on the *Ranae* of Aristophanes", *Humanitas* 33/24; 95–126.
- VAN LEEUWEN, J. (1908) *Prolegomena ad Aristophanem*, Lugduni Batavorum.
- VAN LOOY, H. (1978) "Les «Oiseaux» d'Aristophane: essai d'interprétation", en BINGEN, J., CAMBIER, G. & NACHTERGAEL, G. (eds.). *Le monde grec. Hommages à Claire Préaux*, Bruxelles; 177–185.
- VAN STEEN, G. A. H. (1994) "Aspects of «Public Performance» in Aristophanes' *Acharnians*", *AC* 63; 221–224.
- VAN STEEN, G. A. H. (2000) *Venom in Verse: Aristophanes in Modern Greece*, Princeton.
- VAN STEEN, G. A. H. (2007) "Politics and Aristophanes: Watchword 'Caution!'", en McDONALD, M. & J. M. WALTON (eds.) *The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre*, Cambridge; 108–123.
- VERNENGO, R. J. (1977) *La interpretación jurídica*, México.
- VETTA, M. (1983) "Un capitolo di storia simposiale (Per l'esegesi di Aristofane, 'Vespe',

- 1222–1248”, en VETTA, M. (a cura di) *Poesia e simposio nella Grecia antica*. Guida storica e critica, Roma–Bari; 117–31.
- VETTA, M. (2009) “Aristofane dagli *Acarnesi* alle *Nuvole*: la formazione del poeta comico”, en CATENACCI, C. & M. DI MARZIO (a cura di) *Tre conferenze inedite*, Alessandria; 1–23.
- VICKERS, M. (1989) “Alcibiades on Stage: Aristophanes’ *Birds*”, *Historia*, 38; 267–299.
- VICKERS, M. (1995) “Alcibiades at Sparta: Aristophanes *Birds*”, *CQ* 45 (ii); 339–354.
- VICKERS, M. (1997) *Pericles on Stage. Political Comedy in Aristophanes’ Early Plays*, Austin.
- VICKERS, M. (2015) *Aristophanes and Alcibiades. Echoes of Contemporary History in Athenian Comedy*, Berlin–Boston.
- VIGO, R. L. (1999) *Interpretación jurídica (del modelo iuspositivista legalista decimonónico a las nuevas perspectivas)*, Buenos Aires.
- VILLACÈQUE, N. (2013) *Spectateurs de paroles! Délibération démocratique et théâtre à Athènes à l’époque classique*, Rennes.
- VILLEY, M. (1979) *Compendio de Filosofía del Derecho*, Tomo II, Pamplona.
- VOELKE, P. (2004) “Euripide, héros et poète comique: à propos des *Acharniens* et des *Thesmophories* d’Aristophane”, en CALAME, C. (ed.) *Poétique d’Aristophane et langue d’Euripide en dialogue*, Lausanne; 117–138.
- VOLONAKI, E. (2000) “«Apagoge» in homicide cases”, *Dike* 3; 147–176.
- VON MÖLLENDORFF, P. (1995) *Grundlagen einer Ästhetik der alten Komödie. Untersuchungen zu Aristophanes und Michail Bachtin*, Tübingen.
- VON MÖLLENDORFF, P. (2002) *Aristophanes*, Hildesheim.
- VON WRIGHT, G. H. (1963) *Norm and Action. A Logical Enquiry*, London.
- WADE–GERY, H.T. (1932) “Thucydides Son of Melesias”, *JHS* 52; 205–227.
- WAISMAN, F. (1945) “Verifiability”, en FLEW, A. (ed.) *Logic and Language*, First Series, Oxford; 117–144.
- WALCOT, P. (1971) “Aristophanic and Other Audiences”, *G&R* 18 (1); 35–50.
- WALLACE, R. W. (1997) “Poet, Public, and ‘Theatrocracy’: Audience Performance in Classical Athens”, en EDMUNDS, L. & R. W. WALLACE (eds.) *Poet, Public, and Performance in Ancient Greece*, Baltimore–London; 97–111.
- WALLACE, R. W. (1998) “The Sophists in Athens”, en BOEDECKER, D. & K. A. RAAFLAUB (eds.) *Democracy, Empire, and the Arts in Fifth-Century Athens*, Cambridge (MA); 127–155.
- WALLACE, R. W. (2003) “*Phainēin* in Athenian Laws and Legal Procedures”, en THÜR, G. & F. J. FERNÁNDEZ NIETO (eds.) *Symposion 1999. Vorträge zur griechischen und hellenistischen Rechtsgeschichte* (Pazo del Mariñán, La Coruña, 6.–9. September 1999) (Akten der Gesellschaft für griechische und hellenistische Rechtsgeschichte, 14), Köln–Weimar–Wien; 167–181.
- WALLACE, R. W. (2005) “Law, Attic Comedy, and the Regulation of Comic Speech”, en GAGARIN, M. & D. COHEN (eds.) *The Cambridge Companion to Ancient Greek Law*, Cambridge; 357–373.

- WALLACE, R. W. (2018) "Administering Justice in Ancient Athens: Framework and Core Principles", en PERLMAN, P. (ed.) *Ancient Greek Law in the 21st Century*, Austin; 10–24.
- WALSH, Ph. (2016) (ed.) *Brill's Companion to the Reception of Aristophanes*, Leiden–Boston.
- WALTERS, K. R. (1983) "Perikles' Citizenship Law", *ClAnt* 2; 314–336.
- WEISS, E. (1923) *Griechisches Privatrecht auf rechtvergleichender Grundlage*, I, Allgemeine Lehren, Leipzig.
- WELSH, D. (1978) *The Development of the Relationship between Aristophanes and Cleon to 424 B.C.*, London.
- WELSH, D. (1983) "IG II² 2324, Philonides and Aristophanes' *Banqueters*", *CQ* 33 (1); 51–55.
- WEST, M. L. (1977) "Tragica I", *BICS* 24; 89–94.
- WESTLAKE, H. D. (1954) "Overseas Service for the Father–Beater", *CR N.S.* 4; 90–94.
- WHITEHEAD, D. (1977) *The Ideology of the Athenian Metic*, Cambridge.
- WHITEHEAD, D. (2000) *Hypereides. The Forensic Speeches*. Oxford.
- WHITEHORNE, J. (1989) "Punishment under the Decree of Cannonus", en THÜR, G. (ed.) *Symposion 1985. Vorträge zur griechischen und hellenistischen Rechtsgeschichte* (Ringberg, 14.–26. Juli 1985) (Akten der Gesellschaft für griechische und hellenistische Rechtsgeschichte), Köln; 89–97.
- WHITEHORNE, J. (2005) "O City of Kranaos! Athenian Identity in Aristophanes' *Akharnians*", *G&R* 52 (1); 34–44.
- WHITMAN, C. H. (1964) *Aristophanes and the Comic Hero*, Cambridge (MA).
- WHITTAKER, M. (1935) "The Comic Fragments in Their Relation to the Structure of Old Attic Comedy", *CQ* 29; 181–191.
- WIESELER, F. (1843) *Adversaria in Aeschyli Prometheus et Aristophanis Aves*, Göttingen.
- WIGMORE, J. H. (1900) "A List of Legal Novels", *The Brief* 2; 124–127.
- WIGMORE, J. H. (1907) "A List of Legal Novels", *Illinois Law Review* 2; 574–593.
- WILES, D. (2000) *Greek Theater Performance: An Introduction*, Cambridge.
- WILKINS, J. (1997) "Comic Cuisine. Food and Eating in the Comic Polis", en DOBROV, G. W. (ed.) *The City as Comedy. Society and Representation in Athenian Drama*, Chapel Hill; 3–22.
- WILKINS, J. (2000) *The Boastful Chef. The Discourse of Food in Ancient Greek Comedy*, Oxford.
- WILLETTS, R. F. (1967) *The Law Code of Gortyn* (Kadmos Supplement I), Berlin.
- WILLI, A. (2002) (ed.) *The Language of Greek Comedy*, Oxford.
- WILLI, A. (2003) *The Languages of Aristophanes. Aspects of Linguistic Variation in Classical Attic Greek*, Oxford.
- WILSON, N. G. (1975b) "Aristophanes' *Wasps* 897 'κλῶος σύκινος'", *CQ* 25; 151.
- WILSON, N. G. (1982) "Two Observations on Aristophanes' *Lysistrata*", *GRBS* 23; 157–161.
- WILSON, N. G. (2007) *Aristophanea. Studies on the Text of Aristophanes*, Oxford.

- WILSON, P. (2000) "Powers of horror and laughter: The great age of drama", en TAPLIN, O. (ed.) *Literature in the Greek World*, Oxford; 70–114.
- WOHL, V. (2002) *Love Among the Ruins. The Erotics of Democracy in Classical Athens*, Princeton–Oxford.
- WOHL, V. (2010) *Law's Cosmos. Juridical Discourse in Athenian Forensic Oratory*, Cambridge.
- WOHL, V. (2014) "Comedy and Athenian Law", en REVERMANN, M. (ed.) *The Cambridge Companion to Greek Comedy*, Cambridge; 322–335.
- WOLFF, H. J. (1944) "Marriage law and family organisation in ancient Athens", *Traditio* 2; 43–95.
- WOLFF, H. J. (1966) *Die attische Paragraphe: ein Beitrag zum Problem der Auflockerung archaischer Prozessformen*, Weimar.
- WORTHINGTON, I. (1989) "The duration of an Athenian political trial", *JHS* 109: 204–207.
- WORTHINGTON, I. (1994) "The Canon of Ten Attic Orators", en WORTHINGTON, I. (ed.) *Persuasion: Greek Rhetoric in Action*, London, 244–263.
- WORTHINGTON, I. (2000) (ed.) *Demosthenes: Statesman and Orator*, London–New York.
- WORTHINGTON, I. (2003) "The length of an Athenian public trial. A reply to Professor MacDowell", *Hermes* 131; 364–371.0
- WRIGHT, M. (2012) *The Comedian as Critic. Greek Old Comedy and Poetics*, Bristol–London.
- WROBLEWSKI, J. (1963) "Semantic Basis of the Theory of Legal Interpretation", *Logique et analyse* 21/24; 397–416.
- WULFF ALONSO, F. (1995) "Mujeres, héroes y diosas entre los mitos griegos y orientales. A propósito de Odiseo, Gilgamesh y Sansón", en PÉREZ JIMÉNEZ, A. & G. CRUZ ANDREOTTI (eds.) *Hijas de Afrodita. La Sexualidad Femenina en los Pueblos del Mediterráneo*, Madrid; 1–34.
- XANTHOU, M. G. (2010) "Contextualizing Dikaiopolis' persona: Urban Life, Rural Space, and Rural Perceptions of Urbanity in Aristophanes' *Akharnians*", *Hellenika* 60 (2); 296–314.
- YUNIS, H. (2005) "The Rhetoric of Law in Fourth–Century Athens" en GAGARIN, M. & D. J. COHEN (eds.) *The Cambridge Companion to Ancient Greek Law*, Cambridge; 191–208.
- ZAMUDIO DE MOLINA, B. A. RUBIONE & P. DUARTE (1991) "Pragmática argumentativa", en MARAFIOTI, R. (comp.) *Temas de argumentación*, Buenos Aires; 59–89.
- ZANETTO, G. (1999) "Aristofane e il lessico della politica", en CONCA, F. (ed.) *Ricordando Raffaele Cantarella*, Milano; 257–270.
- ZANETTO, G. (2015) "Forme e tipologie del comico in Aristofane", en TAUFER, M. (ed.) *Studi sulla commedia attica*, Freiburg–Berlin–Wien; 39–54.
- ZANNINI QUIRINI, B. (1987) *Nephelokokkygia: la prospettiva mitica degli Uccelli di Aristofane*, Roma.

- ZARILLI, P. (1986) "Towards a Definition of Performance Studies", *Theatre Journal* 38; 372-376 (I) & 493-496 (II).
- ZEITLIN, F. (1985) "Playing the Other: Theater, Theatricality, and the Feminine in Greek Drama", *Representations* 11; 63-94.
- ZIELIŃSKI, T. (1885) *Die Gliederung der altattischen Komödie*, Leipzig.
- ZIMMERMANN, B. (1984-1987) *Untersuchungen zur Form und dramatischen Technik der aristophanischen Komödien* (Beiträge zur klassischen Philologie, 154, 166, 178), Königstein.
- ZIMMERMANN, B. (1987) "L'organizzazione interna delle commedie di Aristofane", *Dioniso* 57; 49-64.
- ZIMMERMANN, B. (1988) "Critica ed imitazione. La nuova musica nelle commedie di Aristofane", en GENTILI, B. & R. PRETAGOSTINI (a cura di) *La musica in Grecia*, Roma-Bari; 199-204.
- ZIMMERMANN, B. (1991) "Nephelokokkygia. Riflessioni sull' utopia comica", en RÖSLER, W. & B. ZIMMERMANN (eds.) *Carnevale e utopia nella Grecia Antica*, Bari; 53-101.
- ZIMMERMANN, B. (1996) "The *Parodoi* of the Aristophanic Comedies", en SEGAL, E. (ed.) *Oxford Readings in Aristophanes*, Oxford; 182-193.
- ZIMMERMANN, B. (1998) *Die griechische Komödie*, Düsseldorf-Zürich.
- ZIMMERMANN, B. (2000) "Il conflitto fra generazioni nell'antichità", en CRESPO, E. & M. J. BARRIOS (eds.) *Actas del X Congreso Español de Estudios Clásicos (21 al 25 de septiembre de 1999)*, Vol. I, Madrid; 681-691.
- ZIMMERMANN, B. (2006a) "*Pathei mathos*: strutture tragiche nelle *Nuvole* di Aristofane", en *Komoidotragoidia. Intersezioni del tragico e del comico nel teatro del V secolo a.C.*, Pisa; 327-335.
- ZIMMERMANN, B. (2006b) "Poetics and politics in the comedies of Aristophanes", en KOZAK, L. & J. RICH (2006) (eds.) *Playing around Aristophanes. Essays in celebration of the completion of the edition of the Comedies of Aristophanes by Alan Sommerstein*, Cambridge; 1-16.
- ZUMBRUNNEN, J. (2012) *Aristophanic Comedy and the Challenge of Democratic Citizenship*, Rochester.
- ZUMBRUNNEN, J. (2014) "Persuasion in Comedy and Comic Persuasion. Aristophanes and the Mysteries of Rhetoric", en MHIRE, J. J. & B.-P. FROST (eds.) *The Political Theory of Aristophanes. Explorations in Poetic Wisdom*, Albany; 69-87.

PROGRAMA HISTORIA DEL DERECHO
PUBLICACIONES
ISSN: 2255-5137

1. Luis Grau, *Orígenes del constitucionalismo americano. Corpus documental bilingüe / Selected Documents Illustrative of the American Constitutionalism. Bilingual edition*, 3 vols., Madrid 2009, 653+671+607 pp.
<http://hdl.handle.net/10016/5669>
2. Luis Grau, *Nosotros el pueblo de los Estados Unidos. La Constitución de los Estados Unidos y sus enmiendas. 1787-1992. Edición bilingüe / We the People of the United States. The U.S. Constitution and its Amendments. 1787-1992. Bilingual edition*, Madrid 2010, 338 pp.
<http://hdl.handle.net/10016/8517>
3. Carlos Petit, *Fiesta y contrato. Negocios taurinos en protocolos sevillanos (1777-1847)*, Madrid 2011, 182 pp.
<http://hdl.handle.net/10016/10145>
4. Pablo Mijangos y González, *El nuevo pasado jurídico mexicano. Una revisión de la historiografía jurídica mexicana durante los últimos 20 años*, Madrid 2011, 110 pp.
<http://hdl.handle.net/10016/10488>
5. Luis Grau, *El constitucionalismo americano. Materiales para un curso de historia de las constituciones*, Madrid 2011, xxii+282 pp.
<http://hdl.handle.net/10016/11865>
6. Víctor Tau Anzoátegui, *El taller del jurista. Sobre la Colección Documental de Benito de la Mata Linares, oidor, regente y consejero de Indias*, Madrid 2011, 175 pp.
<http://hdl.handle.net/10016/12735>
7. Ramon Llull, *Arte de Derecho*, estudio preliminar de Rafael Ramis Barceló, traducción y notas de Pedro Ramis Serra y Rafael Ramis Barceló, Madrid 2011, 178 pp.
<http://hdl.handle.net/10016/12762>
8. Consuelo Carrasco García, *¿Legado de deuda? A vueltas con la Pandectística*, Madrid 2011, 158 pp.
<http://hdl.handle.net/10016/12823>
9. Pio Caroni, *Escritos sobre la codificación*, traducción de Adela Mora Cañada y Manuel Martínez Neira, Madrid 2012, xxvi + 374 pp.
<http://hdl.handle.net/10016/13028>
10. Esteban Conde Naranjo (ed.), *Vidas por el Derecho*, Madrid 2012, 569 pp.
<http://hdl.handle.net/10016/13565>
11. Pierangelo Schiera, *El constitucionalismo como discurso político*, Madrid 2012, 144 pp.
<http://hdl.handle.net/10016/13962>

12. Rafael Ramis Barceló, *Derecho natural, historia y razones para actuar. La contribución de Alasdair MacIntyre al pensamiento jurídico*, Madrid 2012, 480 pp.
<http://hdl.handle.net/10016/13983>
13. Paola Miceli, *Derecho consuetudinario y memoria. Práctica jurídica y costumbre en Castilla y León (siglos XI-XIV)*, Madrid 2012, 298 pp.
<http://hdl.handle.net/10016/14294>
14. Ricardo Marcelo Fonseca, *Introducción teórica a la historia del derecho*, prefacio de Paolo Cappellini, Madrid 2012, 168 pp.
<http://hdl.handle.net/10016/14913>
15. Alessandra Giuliani, *Derecho dominical y tanteo comunal en la Castilla moderna*, Madrid 2012, 134 pp.
<http://hdl.handle.net/10016/15436>
16. Luis Grau, *An American Constitutional History Course for Non-American Students*, Madrid 2012, xx + 318 pp.
<http://hdl.handle.net/10016/16023>
17. Antonio Ruiz Ballón, *Pedro Gómez de la Serna (1806-1871). Apuntes para una biografía jurídica*, Madrid 2013, 353 pp.
<http://hdl.handle.net/10016/16392>
18. Tamara El Khoury, *Constitución mixta y modernización en Libano*, prólogo de Maurizio Fioravanti, Madrid 2013, 377 pp.
<http://hdl.handle.net/10016/16543>
19. María Paz Alonso Romero/Carlos Garriga Acosta, *El régimen jurídico de la abogacía en Castilla (siglos XIII-XVIII)*, Madrid 2013, 337 pp.
<http://hdl.handle.net/10016/16884>
20. Pio Caroni, *Lecciones de historia de la codificación*, traducción de Adela Mora Cañada y Manuel Martínez Neira, Madrid 2013, 213 pp.
<http://hdl.handle.net/10016/17310>
21. Julián Gómez de Maya, *Culebras de cascabel. Restricciones penales de la libertad ambulatoria en el derecho codificado español*, Madrid 2013, 821 pp.
<http://hdl.handle.net/10016/17322>
22. François Hotman, *Antitriboniano, o discurso sobre el estudio de las leyes*, estudio preliminar de Manuel Martínez Neira, traducción de Adela Mora Cañada, Madrid 2013, 211 pp.
<http://hdl.handle.net/10016/17855>
23. Jesús Vallejo, *Maneras y motivos en Historia del Derecho*, Madrid 2014, 184 pp.
<http://hdl.handle.net/10016/18090>
24. María José María e Izquierdo, *Los proyectos recopiladores castellanos del siglo XVI en los códigos del Monasterio de El Escorial*, Madrid 2014, 248 pp.
<http://hdl.handle.net/10016/18295>

25. Regina Polo Martín, *Centralización, descentralización y autonomía en la España constitucional. Su gestación y evolución conceptual entre 1808 y 1936*, Madrid 2014, 393 pp.
<http://hdl.handle.net/10016/18340>
26. Massimo Meccarelli/Paolo Palchetti/Carlo Sotis (eds.), *Il lato oscuro dei Diritti umani: esigenze emancipatorie e logiche di dominio nella tutela giuridica dell'individuo*, Madrid 2014, 390 pp.
<http://hdl.handle.net/10016/18380>
27. María López de Ramón, *La construcción histórica de la libertad de prensa: Ley de policía de imprenta de 1883*, Madrid 2014, 143 pp.
<http://hdl.handle.net/10016/19296>
28. José María Coma Fort, *Codex Theodosianus: historia de un texto*, Madrid 2014, 536 pp.
<http://hdl.handle.net/10016/19297>
29. Jorge Alberto Núñez, *Fernando Cadalso y la reforma penitenciaria en España (1883-1939)*, Madrid 2014, 487 pp.
<http://hdl.handle.net/10016/19662>
30. Carlos Petit, *Discurso sobre el discurso. Oralidad y escritura en la cultura jurídica de la España liberal*, Madrid 2014, 185 pp.
<http://hdl.handle.net/10016/19670>
31. Jean-Étienne-Marie Portalis, *Discurso preliminar sobre el proyecto de Código civil*, Madrid 2014, 53 pp.
<http://hdl.handle.net/10016/19797>
32. Cesare Beccaria, *Tratado de los delitos y de las penas*, Madrid 2015, 87 pp.
<http://hdl.handle.net/10016/20199>
33. Massimo Meccarelli/Paolo Palchetti (eds.), *Derecho en movimiento: personas, derechos y derecho en la dinámica global*, Madrid 2015, 256 pp.
<http://hdl.handle.net/10016/20251>
34. Alessandro Somma, *Introducción al derecho comparado*, traducción de Esteban Conde Naranjo, Madrid 2015, 193 pp.
<http://hdl.handle.net/10016/20259>
35. A. F. J. Thibaut, *Sobre la necesidad de un derecho civil general para Alemania*, Madrid 2015, 42 pp.
<http://hdl.handle.net/10016/21166>
36. J.-J.-R. de Cambacérès, *Discursos sobre el Código civil*, Madrid 2015, 61 pp.
<http://hdl.handle.net/10016/21254>
37. Ramon Llull, *Arte breve de la invención del derecho*, estudio preliminar de Rafael Ramis Barceló, traducción de Pedro Ramis Serra y Rafael Ramis Barceló, Madrid 2015, 233 pp.
<http://hdl.handle.net/10016/21406>

38. F. C. von Savigny, *De la vocación de nuestra época para la legislación y la ciencia del Derecho*, Madrid 2015, 130 pp.
<http://hdl.handle.net/10016/21520>
39. Joaquín Marín y Mendoza, *Historia del derecho natural y de gentes*, Madrid 2015, 40 pp.
<http://hdl.handle.net/10016/22079>
40. Rafael Ramis Barceló, *Petrus Ramus y el Derecho. Los juristas ramistas del siglo XVI*, Madrid 2016, 250 pp.
<http://hdl.handle.net/10016/22197>
41. Emanuele Conte, *La fuerza del texto. Casuística y categorías del derecho medieval*, edición de Marta Madero, Madrid 2016, 194 pp.
<http://hdl.handle.net/10016/22261>
42. *Constituciones españolas: 1808-1978*, edición de Javier Carlos Díaz Rico, Madrid 2016, 259 pp.
<http://hdl.handle.net/10016/22905>
43. Giacomo Demarchi, *Provincia y Territorio en la Constituyente española de 1931. Las raíces europeas del Estado integral*, Madrid 2016, 362 pp.
<http://hdl.handle.net/10016/22906>
44. Miguel Ángel Ladero Quesada/César Olivera Serrano (dirs.), *Documentos sobre Enrique IV de Castilla y su tiempo*, Madrid 2016, xx + 1446 pp.
<http://hdl.handle.net/10016/23015>
45. Gustavo César Machado Cabral/Francesco Di Chiara/Óscar Hernández Santiago/Belinda Rodríguez Arrocha, *El derecho penal en la edad moderna: Nuevas aproximaciones a la doctrina y a la práctica judicial*, Madrid 2016, 217 pp.
<http://hdl.handle.net/10016/23021>
46. Lope de Deza, *Juicio de las leyes civiles*, estudio preliminar de Víctor Tau Anzoátegui, edición de María José María e Izquierdo, Madrid 2016, 136 pp.
<http://hdl.handle.net/10016/23228>
47. Henrik Brenkman, *Historia de las Pandectas*, estudio preliminar, traducción y notas de Juan Lorenzo, Madrid 2016, 426 pp.
<http://hdl.handle.net/10016/23317>
48. Massimo Meccarelli (a cura di), *Diversità e discorso giuridico. Temi per un dialogo interdisciplinare su diritti e giustizia in tempo di transizione*, Madrid 2016, 287 pp.
<http://hdl.handle.net/10016/23792>
49. Beatrice Pasciuta, *El diablo en el Paraíso. Derecho, teología y literatura en el Processus Satane (s. XIV)*, Madrid 2017, 264 pp.
<http://hdl.handle.net/10016/24439>
50. Maximiliano Hernández Marcos, *Tras la luz de la ley: legislación y justicia en Prusia a finales del siglo XVIII. Un modelo de Ilustración jurídica*, Madrid 2017, 184 pp.
<http://hdl.handle.net/10016/24488>

51. Eleonora Dell'Elicine/Paola Miceli/Alejandro Morin (comps.), *Artifcios pasados. Nociones del derecho medieval*, Madrid 2017, 307 pp.
<http://hdl.handle.net/10016/24514>
52. Eva Elizabeth Martínez Chavéz, *Redes en el exilio. Francisco Ayala y el Fondo de Cultura Económica*, Madrid 2017, 145 pp.
<http://hdl.handle.net/10016/24715>
53. Pierre de Jean Olivi, *Tratado de los contratos*, estudio preliminar de Rafael Ramis Barceló, traducción de Pedro Ramis Serra y Rafael Ramis Barceló, Madrid 2017, 171 pp.
<http://hdl.handle.net/10016/25200>
54. Daniel Panateri, *El discurso del rey. El discurso jurídico alfonsí y sus implicaciones políticas*, Madrid 2017, 284 pp.
<http://hdl.handle.net/10016/25377>
55. Joaquín Costa, *El problema de la ignorancia del derecho y sus relaciones con el estatus individual, el referéndum y la costumbre*, Madrid 2017, 85 pp.
<http://hdl.handle.net/10016/25578>
56. Massimo Meccarelli (ed.), *Reading the Crisis: Legal, Philosophical and Literary Perspectives*, Madrid 2017, 224 pp.
<http://hdl.handle.net/10016/25705>
57. Pablo Ramírez Jerez/Manuel Martínez Neira, *La historia del derecho en la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas. Los concursos de derecho consuetudinario*, Madrid 2017, 322 pp.
<http://hdl.handle.net/10016/25809>
58. Thomas Duve (coord.), *Actas del XIX Congreso del Instituto Internacional de Historia del Derecho Indiano*, 2 vols., Madrid 2017, 1681 pp.
<http://hdl.handle.net/10016/25729>
59. Víctor Saucedo, *Conspiracy. A Conceptual Genealogy (Thirteenth to Early Eighteenth Century)*, Madrid 2017, 350 pp.
<http://hdl.handle.net/10016/26095>
60. Aurora Miguel Alonso (dir.), *Doctores en derecho por la Universidad Central. Catálogo de tesis doctorales 1847-1914*, Madrid 2017, 571 pp.
<http://hdl.handle.net/10016/26198>
61. François Hotman, *Francogallia, o la Galia francesa*, estudio preliminar y traducción de Tamara El Khoury, Madrid 2017.
<http://hdl.handle.net/10016/26321>
62. Rafael Altamira, *Spain. Sources and Development of Law*, estudio preliminar y edición de Carlos Petit, Madrid 2018, lxxxvi + 126 pp.
<http://hdl.handle.net/10016/26322>

63. Jesús Delgado Echeverría, *Joaquín Costa, jurista y sociólogo. Derecho consuetudinario e ignorancia de la ley*, Madrid 2018, 174 pp.
<http://hdl.handle.net/10016/26335>
64. Rubén Pérez Trujillano, *Creación de constitución, destrucción de Estado: la defensa extraordinaria de la II República española (1931-1936)*, Madrid 2018, 367 pp.
<http://hdl.handle.net/10016/27108>
65. Eugenia Torijano Pérez, *Los estudios jurídicos en la universidad salmantina del siglo XIX*, Madrid 2018, 625 pp. + apéndices complementarios.
<http://hdl.handle.net/10016/27392>
66. Laura Beck Varela/María Julia Solla Sastre (coordinadoras), *Estudios Luso-Hispanos de Historia del Derecho. Estudos Luso-Hispanos de História do Direito*, Madrid 2018, 543 pp.
<http://hdl.handle.net/10016/27751>
67. Manuel Martínez Neira/Pablo Ramírez Jerez, *Hinojosa en la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas*, Madrid 2018, 279 pp.
<http://hdl.handle.net/10016/27810>
68. Rudolf von Jhering, *La lucha por el derecho*, estudio preliminar y edición de Luis Lloredo Alix, Madrid 2018, 137 pp.
<http://hdl.handle.net/10016/27845>
69. Enrique Roldán Cañizares, *Luis Jiménez de Asúa: Derecho penal, República, Exilio*, Madrid 2019, 406 pp.
<http://hdl.handle.net/10016/28236>
70. José María Puyol Montero, *Enseñar derecho en la República. La Facultad de Madrid (1931-1939)*, Madrid 2019, 486 pp.
<http://hdl.handle.net/10016/28286>
71. Pedro L. López Herraiz, *Formar al hombre de Estado. Génesis y desarrollo de la École libre des sciences politiques (1871-1900)*, Madrid 2019, 333 pp.
<http://hdl.handle.net/10016/28313>
72. Emiliano J. Buis, *El juego de la ley. La poética cómica del derecho en las obras tempranas de Aristófanes (427-414 a.C.)*, Madrid 2019, 442 pp.
<http://hdl.handle.net/10016/28358>